Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО

№ 3 (595)

16 ЯНВАРЯ 1934

ЦЕНА 20 к.

ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО-ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС

ЕСТЬ ВСЕ ВОЗМОЖНОСТИ!

Создание нового тематического плана, являющегося основой работы кинематографии в 1934 году, потребовало максимальной сплоченности творческих кадров и киноруководства вокруг задач, поставленных партией и правительством перед советским кино.

Далеко не последнее место в этой работе должен был занимать РоссАРРК, ставящий своей задачей об'единение, организацию и воспитание творческого актива советской кинематографии.

Должен был, но не занимал. Деятельность РоссАРРК на всем протяжении 33 года совершенно не была развернута. Исключением является лишь работа ленинградской организации, в успехах которой однако ни в какой мере не «повинно» центральное руководство РоссАРРК.

Нужно признать, что помимо ряда суб'ективных причин, развертыванию работы РоссАРРК мешало отсутствие какой-бы то ни было материальной базы и помещения. В итоге деятельность Центрального бюро была полностью парализована, и ячейки АРРК на кинопроизводстве, лишенные почти всякого руководства, растеряли даже тот небольшой актив, который им в свое время удалось организовать.

Нужда в общественной организации, ведущей идейно-воспитательную работу среди кинематографических работников, ощущается сейчас со всей остротой. Отставание кинематографии в ряде других областей рождающейся социалистической культуры, несоответствие качества киноработы растущим культурным требованиям, пред'являемым к кинематографии зрителем, в большой мере должно быть отнесено за счет совершенно неудовлетворительной деятельности РоссАРРК.

Сейчас в Москве создается Дом кино. Его открытие является событием огромной важности для каждого киноработника, событием для всей кинематографии.

РоссАРРК обязан превратить этот дом в центр творческой и общественной жизни, используя весь положительный опыт одной из своих наиболее активных организаций — ленинградской.

Открытие московского Дома кино, как центральной базы аррковской работы, должно всколыхнуть замершую жизнь аррковских организаций на кинопроизводстве. Дом кино в Москве должен стать образцовым общественным организмом, по примеру которого должны строить свою работу местные общественные киноорганизации.

После более чем годичного «простоя» Центральное бюро РоссАРРК обязано приложить все усилия к тому, чтобы наверстать упущенное. Активная помощь постановочным группам, приступающим сейчас к производственной реализации темплана 1934 года, уже сейчас развернутая подготовка к составлению темплана на 1935 год — должны стать в центр внимания аррковской работы.

Особое внимание АРРК должен уделить новому пополнению творческих рядов кинематографии — писателям и драматургам. Изолированности, замкнутости киноработников, оторванности кинематографии от смежных областей искусства должен быть положен конец.

Побороть отставание творческих кадров кинематографии от жизни, связать их с живой практикой сегодняшнего дня, насытить социальным опытом, без которого не может расти и развиваться ни один художник, вот что должно быть поставлено во главу угла всей деятельности Российской ассоциации работников революционной кинематографии. Сейчас у нее для этого есть все возможности.

„КРЕСТЬЯНЕ" В ЛенАРРК

Фридрих Эрмлер о своем сценарии

«Творческий самоотчет», новая форма политической и общественной активности, вызванная к жизни откликом масс на XVII партс'езд, находит свое живое отражение и в рядах работников кинематографии. В порядке самоотчета к с'езду партии ленинградская АРРК проводит ряд выступлений ведущих кинорежиссеров с докладами о фильмах, которые они ставят или собираются ставить. Режиссеры выносят на суд рабочего зрителя свои незаконченные работы с тем, чтобы получить оценку еще в процессе проработки сценария или постановки и во-время исправить недостатки.

Первый доклад режиссера Фр. Эрмлера, состоявшийся в Московско-Нарвском доме культуры, был посвящен сценарию «Крестьяне».

Автор «Встречного» признается, что, получив задание сделать картину о сегодняшней колхозной деревне, он сразу не оценил всей трудности задачи.

— После сумасшедшей работы над «Встречным», который мы сделали в три месяца, нашей бригаде казалось, что нам ничего не страшно. Мы энергично принялись за работу.

Очень быстро выяснилось, что в городе деревенского сценария не напишешь. Нам стало ясно, что деревню мы попросту не знаем. Прежде чем что-либо делать, надо было изучить новый для нас материал.

Мы пошли по тому пути, которым шли в работе над «Встречным», где половину авторских прав по справедливости имеет бригада турбинного цеха завода им. Сталина. Сценарий «Встречного» делался на заводе совместно с ударниками, создателями «стотысячной».

И вот, когда перед нами более или менее обрисовались контуры новой фильмы, образы ее героев, мы отправились в колхозы Ленинградской области и провели там все лето, от весеннего сева до осенней уборки. Оттуда мы привезли сценарий «Крестьяне».

В своей фильме мы хотим показать живых людей советской деревни. Мы хотим рассказать, что такое вчерашний крестьянин, сегодня ставший колхозником. И показать колхозника не с упрощенческой точки зрения большинства наших фильм, а в полный рост со всеми его мыслями и чувствами.

Нам пришлось стать в деревне «своими людьми», добиться того, чтобы с нами разговаривали «по душам». Из глухих уголков области мы перебирались в передовые колхозы и вновь возвращались в отсталые. Особенно много нам дала практическая работа совместно с комиссиями по чистке партии. Мы узнали будни деревенской жизни, тесно познакомились с людьми различных классов и слоев.

Но, столкнувшись с деревней по-настоящему, мы увидели, что психологические построения придуманного в городе сюжета — чепуха. Нам пришлось зачеркнуть старое и заново писать свой сценарий.

«Крестьяне» посвящена раскрытию ленинской формулировки о «двух душах» крестьянина, о борьбе между тягой к личному счастью и счастьем общественным. Мы пытаемся показать невозможность в нынешних условиях «личного счастья» вне связи с судьбой колхоза в целом, раскрыть психологию кулака.

Трудно рассказать «своими словами» сценарий, опирающийся на художественные образы. Тов. Эрмлер, однако, пробует и не без успеха изложить сюжетную канву фильмы.

Дело происходит в одном из колхозов Ленинградской области. Это средний колхоз на 40—50 дворов, еще не овладевший зажиточной жизнью, но уже стоящий крепко на ногах.

Колхоз имеет свою свиноферму. И действие разворачивается вокруг свиней, выкормленных колхозом.

Свиное стадо колхоза выросло необычайно. Этим колхоз обязан самоотверженной работе лучшего члена колхоза — свинووда Герасима Платоновича. Но беда в том, что колхозный урожай не даст возможности прокормить всех свиноматок. Свиней решают разделить по домам.

По-разному воспринимается это событие колхозниками. В Егоре просыпаются «хозяйские» чувства. Он мечтает о том, как он будет холить свою свинью, строить прочный забор вокруг своего нового дома, заводит злого щенка. Окончательно напуганная Нюша от него уходит. Часть колхозников попросту режет полученных свиней.

Лучшая ударница свинарника Варвара, жена Герасима Платоновича, чувствует неправильную политику правления.

А тут разносится слух, что в деревню едет новый начальник политотдела и что «за раздел свиней — попадет».

Воспользовавшись тем, что все колхозники в поле, Варвара решает до приезда начальника политотдела снова собрать свиней в общественном свинарнике.

Начальник политотдела Николай Миронович приезжает в колхоз в самый драматический момент. Вызванные женами с поля колхозники с боем разбирают обратно «своих» свиней.

Николай Миронович сразу не может разобраться в обстановке. Он чувствует, что в колхозе действует кулацкая рука. Но кто кулак?

Зритель узнает это из дальнейшего разворота событий. Он становится свидетелем трагедии Варвары, узнающей о том, что бывший кулак ее муж — лучший колхозник Герасим Платонович. Но правда остается скрытой. Герасим Платонович убивает жену, инсценируя ее самоубийство.

Умелой политикой кулак восстанавливает колхоз против начальника политотдела, обвиняя его в самоубийстве Варвары. Он убеждает Егорку в том, что начальник «идет против партии и колхозов», и подстрекает на покушение. Николай Миронович тяжело ранен.

Но победа кулака оказывается временной. Именно в этом трагическом узле столкновений проявляется с полной силой та глубочайшая перемена, которая произошла в сознании сегодняшнего крестьянина, понявшего, что его будущее — только в колхозе.

Все село поднимается за колхоз, существованию которого грозит опасность. Герасим Платонович оказывается разоблаченным. Принятые меры позволяют обеспечить прокормление колхозного стада. В семье Егорки и Нюши, получившей невиданное количество хлеба на свои трудодни, воцаряется мир.

Понятно, что в этом схематичном изложении одной фабулы сценария пропадает вся глубина содержания. Не видны те интереснейшие психологические пути, по которым движутся в своем внутреннем развитии герои картины. К сожалению, нет возможности пересказать необычайно яркие и художественные эпизоды, в которых развертывается действие.

Однако даже такое сжатое изложение нового сценария т. Эрмлера показало, что, повидимому, фильма «Крестьяне» явится одним из значительнейших произведений советской кинематографии. Это чрезвычайно крепко завязанная сюжетная вещь, изобилующая острыми положениями и напряженными драматическими сценами. В сценарии глубоко вскрывается психология людей сегодняшней колхозной деревни. В нем живут настоящие люди — от маскирующегося кулака до начальника политотдела.

К сожалению, случайный состав неподготовленной аудитории помешал достаточно широко развернуть обсуждение работы т. Эрмлера. Прения свелись к полемике докладчика с двумя-тремя присутствующими культработниками районных клубов по отдельным моментам сценария.

Это говорит о том, что начинание ленинградского АРРК угрожает опуститься до формально го «отбывания общественной повинности». Именно такой «формальностью» явились выборы на намечаемую АРРК конференцию «Встреча ударников с работниками кино». Аудитория единогласно приняла список неведомых ей людей, оглашенный председателем, причем в список попали те, кто выступил в прениях, так как это были единственные, чьи фамилии председателю удалось записать.

ЛенАРРК, которая наметила ряд дальнейших докладов, должна позаботиться о том, чтобы доклады мастеров проходили впредь в такой аудитории, которая могла бы действительно выяснить точку зрения рабочего зрителя на сегодняшнюю кинопродукцию. А для этого нужна подготовительная работа, о которой ЛенАРРК не подумала.

Л. Б.

БОЕВЫМИ ТЕМПАМИ

До окончания кампании по заключению генеральных договоров осталось пять дней.

Между тем **по снабжению** заключено всего лишь 3 договора ФОКХТ из 30 по плану и 1 договор Союзтехфильм. Не заключены еще 39 договоров Киномехпромом, 33 — Союзкинохроникой, 19 — Союзэкраном, 36 — Союзфильм, 17 — Союзфото и т. д.

По сбыту остаются незаключенными 14 договоров по ФОКХТ, 6 договоров (из 9) по Союзкинохронике, при этом по массовой печати не заключен ни один договор: 4 договора по НИКФИ, 6 — по Союзфото, 10 — по Союзфильм и т. д.

Трест Киномехпром до сих пор даже не имеет плана заключения договоров по сбыту.

Не заключена большая часть договоров по капстроительству.

Тресты заняли выжидательную позицию по отношению к заключению договоров по сбыту. Формально тресты не обязаны проявлять большую инициативу и заинтересованность, чем тресты-потребители, нуждающиеся в их продукции. Однако, по существу, незаключение в срок договоров по сбыту грозит трестам крайне невыгодными последствиями и не сможет не отразиться на состоянии финансов.

Особенно острой является эта проблема для треста Киномехпром, затоваренность которого чрезвычайно велика из-за того, что в 1933 г. на значительную часть продукции договоров вовсе не было, а некоторые потребители, в частности Украинфильм, систематически уклонялись от приемки продукции, которую обязались принимать по договорам (звукоприставки, узкопленочники и т. п.).

Отсутствие у Киномехпрома плана заключения договоров по сбыту выявляет отрицательную тенденцию в работе, равнодушие и беспечность к наиболее острому и жизненному вопросу.

Отставание в заключении договоров по снабжению особенно нетерпимо из-за ссылок на плохое снабжение материалами, которые (ссылки) неоднократно делались трестами (особенно ФОКХТ) в оправдание невыполнения промфинплана.

Ссылки на задержку с выделением фондов верны лишь весьма относительно. Трестам нужно самим активно требовать от поставщиков проекты договоров и немедленно приступить к согласованию условий.

Перед трестами стоит ряд задач большого хозяйственно-политического значения. Содержание договоров и дисциплина в их выполнении в истекшем году не соответствовали требованиям, выдвигаемым ростом социалистической промышленности.

Высокое качество продукции — непременное условие хозяйственной деятельности в наступившем году. Между тем, как в фото-химической, так и в фильмо-производящей промышленности, качество продукции не стоит на должной высоте. Неоднократно указывалось на химические и механические дефекты пленки, на низкое качество фотопластинок и бумаги. Художественно-политическое качество фильм — лучшее, правда, чем в 1932 г., однако до сих пор не соответствует растущим культурно-политическим требованиям рабочего класса, фильмы не являются еще произведениями «для миллионов трудящихся», достойными нашей эпохи.

В заключаемые договора должны быть внесены конкретные строго диференцированные условия, гарантирующие поставку полнокачественного кондиционного сырья и материалов, а также сбываемой трестами ГУКФ продукции. Должен быть точно установлен порядок сдачи продукции, ее рассортировка и маркировка, вопросы тары, упаковки и т. п.

Вопрос о ценах является важной предпосылкой в борьбе за последовательное снижение себестоимости. Необходимо проследить за точным соблюдением запрещения правительством устанавливать ориентировочные цены и продажу продукции по отчетной себестоимости. Определение точно оговоренной и диференцированной отпускной цены должно послужить подлинным материальным стимулом к обеспечению в течение года запланированной себестоимости продукции.

В этой связи чрезвычайно остро стоит вопрос об **установлении строгой материальной ответственности** за невыполнение условий договора. Пора положить конец либеральничанию в вопросах качества, ассортимента и своевременной поставки необходимых материалов. Размеры пени, неустойки и штрафов должны быть диференцированы применительно к характерным особенностям материалов и к условиям их поставки. В целях оказания подлинного давления, необходимо увеличить и усилить взыскание неустоек за нарушение договоров, равно как за систематическую неоплату продукции покупателями.

Успешное и четкое проведение договорной кампании является первой предпосылкой к выполнению промфинплана 1934 г. Решительная борьба за повышение качества продукции, за снижение себестоимости, за гибкое обслуживание растущих требований рабочего потребителя требует энергичности и настойчивости в заключении договоров.

Тресты должны упорно бороться за скорейшее завершение кампании. Бороться за включение необходимых условий, гарантирующих выполнение указанных задач, не останавливаясь перед вступлением в конфликты с контрагентами, неуклонно доводя эти конфликты до арбитражных органов.

Жестокость и заостренная оперативность в проведении договорной кампании должны обеспечить своевременность и полнокачественность заключаемых договоров.

Б. ЧЕРНЫЙ

ДЕЛЕГАТАМ партс'езда

В кинотеатре «Ударник» с 15 января выделено 100 лучших мест для делегатов XVII партийного с'езда. Делегаты будут пропускаться в кино по пред'явлении делегатских билетов как с решающим, так и с совещательным голосом, по 2 человека на каждый билет.

Ответственным за обслуживание делегатов с'езда в кинотеатре «Ударник» выделен т. Длугач.

ДВА ОТКРЫТИЯ

— Вам в РосАРРК? Сегодня он помещается по коридору направо. РосАРРК обнаружил в повестке дня заседания секретариата совместно с ячейками два вопроса: информация о работе ЛенАРРК и о Доме кино. Тов. **Мачерет** вносит внеочередной, третий:

КОГДА ПЕРЕВЫБОРЫ?

— Секретариат РосАРРК работал слабо, — говорит т. Мачерет. На производстве его организующей и руководящей роли не чувствовалось. Перед огромной работой, предстоящей РосАРРК в связи с получением помещения, следует поднять его авторитет, и устроить перевыборы или пополнить свежими силами...

Принципиальных возражений предложение т. Мачерета не встретило. **Но тт. Пудовкин, Свенцицкий и др.** совершенно правильно указали, что сейчас необходимо мобилизовать все силы на решение основной задачи — развертывание работы Дома кино и всей аррковской работы. Подготовка к пленуму и перевыборам отвлечет внимание от этой работы. Решено: всю работу РосАРРК вести с учетом подготовки к перевыборам, вопрос же о сроке перевыборов поставить на обсуждение 1 марта.

ОТКРЫТИЕ... ЛЕНИНГРАДА

Оказывается АРРК в Ленинграде не только существует, **но и активно работает...** Многие московские киноработники бывают в Ленинграде не так уж редко. В том числе и члены секретариата РосАРРК. Они посещали ЛенАРРК, знакомились с отдельными его мероприятиями. Но только т. **Варламов,** пред. ревкомиссии РосАРРК, в порядке ревизии ознакомился с работой ЛенАРРК и сделал вывод, что у ЛенАРРК есть чему поучиться.

— Основное, — рассказывает т. Варламов, — то, что во всей своей работе ЛенАРРК очень чутко и внимательно относится к **творческим работникам.** Обсуждается их продукция, окружена вниманием их работа на производстве. АРРК пользуется авторитетом. Фабрики считаются с мнением АРРК, и киноработники находят в нем авторитетную помощь и творческую поддержку.

Творческие бригады ЛенАРРК прикреплены к крупным заводам, фабрикам, клубам. Там организуются просмотры работ того или иного режиссера, зачитываются сценарии его текущей работы, показываются куски, проводятся местные обсуждения. Многотиражки уделяют место вопросам кино.

Налажена связь с Домом ученых, при котором создана кинокониссия. Крупные научные силы привлечены к этой работе. Проводятся вечера встреч с писателями, работниками театра и доклады на общие темы. Хорошо поставлена работа кружка по изучению музыки. Дом кино ЛенАРРК — это большой клубный комбинат с хорошо налаженным соцбытовым обслуживанием киноработников. В кинотеатре Дома кино ведется большая массово-политическая работа, устраиваются кинопремьеры, продвигаются в прокат фильмы, «не признанные» коммерческим экраном...

Сейчас всю свою работу ЛенАРРК строит в порядке подготовки к XVII партс'езду.

Вся эта работа на фоне инертности московской АРРК произвела на т. Варламова такое впечатление, что он, по собственному признанию, может быть, несколько восторженно отозвался о ней. Есть и отдельные недостатки в работе ЛенАРРК: элементы своеобразной сплоченности ведущих работников, угрожающей групповщиной, недостаточное внимание к работникам технической фильмы и т. д.

Но бесспорно, что для московских киноработников и других киноорганизаций будет чрезвычайно полезным это «открытие Ленинграда» секретариатом РосАРРК.

Для широкого ознакомления с работой ЛенАРРК и использования этого опыта организована об'единенная бригада секретариата РосАРРК и газеты «Кино». Бригада на-днях выедет в Ленинград. В нее вошли: тт. **Пудовкин, Свенцицкий, Мачерет, Король, Гиндин.**

ОТКРЫТИЕ ДОМА КИНО

О своем московском клубе киноработники знают не больше, чем о работе ЛенАРРК... Клуб открывается буквально на-днях, в двадцатых числах января. Естественно, что вопрос о том, каким должен быть Дом кино, какие мероприятия нужно провести в связи с его открытием, вызвал оживленное обсуждение.

Тов. Пудовкин рассказывает о клубе: пока вступают в эксплоатацию два этажа. В них будут расположены: секретариат РосАРРК и зал заседаний, 2 комнаты отдыха, библиотека-читальня, научно-методический кабинет, физкультурная комната, бильярдная, зрительный зал на 700 мест и столовая. К осени будет надстроено еще два этажа. Имеется большой сад, где можно развернуть ряд спортплощадок, большая веранда... Ремонт первых двух этажей заканчивается. Но вся эта работа, в которой энергичную помощь оказал ГУКФ и ЦК Рабис, проводится «ведомственно», почти в полном отрыве от общественности. А чтобы начать и развернуть работу, нужен актив.

Надо немедленно привлечь к вопросу о клубе внимание киноработников. Надо выяснить требования к клубу режиссеров, операторов, актеров, художников, мультипликаторов и т. д., собрать их предложения. Выяснить мнение киноработников об оформлении, о меблировке комнат и т. д.

Тов. **Шуб** предлагает уже сейчас привлечь крупных архитекторов и художников к обсуждению оформления надстраиваемых этажей.

Опасность «ведомственности» Дома кино и необходимость создания широкой общественной атмосферы, создание творческого актива признано всеми выступавшими.

Дом кино должен стать той базой, на которой РосАРРК широко развернет свою работу, станет активным помощником в деле создания полноценных кинопроизведений, станет идейно-творческим и воспитательным центром, об'единяющим творческих работников кино.

Отмечали выступавшие и то, что в клубе большое внимание надо уделить вопросам социально-бытового обслуживания (т. Мачерет), что необходимо привлечь к созданию клуба кинофабрики (т. Соколов). И отмечена необходимость использовать в этом деле большой опыт ленинградской АРРК. Всем этим и займется избранная секретариатом комиссия по клубу: тт. **Пудовкин, Свенцицкий, Мачерет, Шуб, Соколов, Кулешов, Разумный, Филиппов.**

ДОМ КИНО В МОСКВЕ

В. И. Пудовкин

В 20-х числах января киноработники Москвы, получат, наконец, возможность развернуть свою общественную работу на солидной материальной базе. Здание на Васильевской улице, предоставленное для Дома кино, уже частично отремонтировано благодаря своевременной и энергичной помощи ГУКФ, в частности т. Плетнева, взявшего на себя организационное руководство. Приведены в «жилой вид» 8 больших комнат нижнего этажа, 1 вестибюль с раздевалкой (всего в доме 2 вестибюля) и большой зрительный зал на 500 человек, оборудованный звуковой установкой. Я сказал «частично отремонтирован», потому что большой план строительства Дома кино предполагает полную перепланировку здания (в связи с проектом большой Москвы), надстройку 2-х этажей и архитектурное изменение фасада. Эти большие работы могут быть закончены только к осени 1934 года. Мы решили использовать хотя бы часть здания на период февраль-май.

Создание точного проекта плана и оформления будущего Дома кино должно быть делом самих киноработников, и нужно, конечно, иметь первоначальную материальную базу, где мог бы быть создан актив для проведения этой работы. Что мы получаем сейчас в свое распоряжение? 1) Большую комнату, где можно вести очередные заседания расширенного секретариата АРРК. Эта комната может вместить до 100 человек; 2) две комнаты отдыха; 3) две комнаты для библиотеки, читальни и научно-методического кабинета; 4) одну комнату, где могут быть поставлены 2 бильярда; 5) физкультурный зал; 6) небольшую комнату для работы секретариата РосАРРК и правления клуба. В верхнем этаже мы получаем небольшую столовую с кухней и буфетом и зрительный зал. Настоящая, большая столовая с соответствующей по масштабам кухней сможет быть оборудована только при полном развороте Дома. Я думаю, что сравнительно небольшие размеры получаемого нами временного помещения не должны ни в какой мере снижать «настроения» аррковцев, уменьшать темпы и качество той работы, которую мы сможем и должны там развернуть тем более, что боевое и активное настроение нам особенно нужно для того, чтобы своей мыслью и иной раз, может быть, и своими руками помочь выстроить будущий, первоклассный и по размерам и по качеству Дом кино.

Как мы должны разворачивать нашу коллективную общественную работу в этом временном помещении?

Я думаю, что несмотря на его временность и на его относительно малые размеры, мы не должны забывать одной из важнейших наших задач,—**сделать Дом кино со всей суммой его культурно-просветительной работы также и местом отдыха, местом, куда творческий работник шел бы охотно после трудового дня.** Меблировка и оборудование комнат, хотя бы и временных, должны быть максимально уютными и удобными. Наконец, самый план культурной работы клуба должен быть сделан так, чтобы оставлять место для спокойного и свободного отдыха и развлечения.

Теперь об этом плане. Мне кажется, что мы должны создать серьезный и глубокий поворот в самом характере работы нашей творческой кинообщественности. Сделать ее более **практической,** а следовательно, и более **действенной.** Для осуществления этого особо важны два основных момента. Первый: нам нужно повернуть от старого метода разбора и оценки сделанных картин к новому методу **творческого коллективного контроля над осуществлением производственного плана 1934 г. и подготовкой к 1935** и тем самым взять на себя настоящую, серьезную **коллективную ответственность за высокое качество нашей продукции.**

Как это практически осуществлять? Прежде всего нам нужно приучить себя и приучать каждого товарища к тому, чтобы открыто, без боязни и стеснения делиться со всеми содержанием своей работы, в какой бы стадии развития она ни находилась. Нечего скрывать, что среди нас еще очень живы нездоровые тенденции замкнутости, подозрительности к «чужому», стремления «поразить» окончательно готовой работой. Я знаю, с каким колоссальным трудом приходится и сейчас руководству отдельных фабрик пробивать эту замкнутость отдельных работников, не желающих показывать свою работу раньше определенного ими срока, причем этот срок зачастую оказывается настолько «последним», что уже почти уничтожает возможность, а главное, исполнимость дельного совета или замечания. Эту замкнутость нужно изживать прежде всего упорной коллективной работой. Целый ряд существеннейших, важнейших для всех работников кино вопросов могут быть разрешены во-время, если они будут анализировать работу режиссеров не по окончании работы, а во время ее. Представьте себе, что какой-либо из ведущих режиссеров, скажем, Довженко, работающий вместе с такой крупной литературной фигурой, как Фадеев, потратит на писание сценария несколько месяцев. Еще и еще пройдут месяцы за с'емкой и монтажем. За это большое время многие оканчивают картины и начинают новые. Ряд интереснейших и важнейших вопросов могут быть поставлены Довженко и Фадеевым. Они будут разрешаться в течение всего времени от сценария до монтажа. Своевременно поставленные открыто перед широкой аудиторией товарищей эти вопросы смогли бы дать свой результат не только в одной картине, но и во многих и многих. Здесь нечего думать о возможности плагиата, краж и заимствований, которых, казалось бы, можно бояться. В советской действительности заимствование хорошего означает только рост еще одного нового бойца, а следовательно, и усиление общего фронта. Если нам удастся в ближайший период поставить и обсудить ряд сообщений творческих работников, мы двинем вперед огромное по чисто практическому значению дело. Нужно понять, что правильное опять-таки творчески-практическое разрешение наших самых больных вопросов, вопроса о творческом режиме экономии, вопроса об актере (они оба тесно связаны с проблемой репетиционного периода), мы сможем получить только в постоянном, длительном и честном обмене **текущим** опытом.

Здесь я непосредственно переходжу ко второму моменту, по-моему определяющему новые формы нашей коллективной работы.

Мы должны отучиться ставить общие принципиальные вопросы, дискуссировать опять-таки в порядке **общей** их постановки и предоставлять потом каждому делать или не делать для себя какие-либо конкретные практические выводы. Мы должны, наоборот, научиться ставить на обсуждение конкретные, практические случаи и, поднимая дискуссионную оценку и критику их, приходить к общим, принципиальным выводам.

Возьмем пример. У нас не один раз ставился вопрос **о роли оператора в производстве.** Новый общий доклад на эту тему едва ли дал бы нам серьезное продвижение вперед. Но если бы нам удалось путем ознакомления с работой групп найти, с одной стороны, такую, где бы оператор мог рассказать о конкретных положительных результатах, достигаемых им, скажем, в операторской обработке сценария, а с другой стороны, такую группу, где оператор жаловался бы на неправильное использование его сил и знаний, то в таких докладах бычи бы действительно правильно поставлены вопросы, а главное, результативно подняты и разрешены общие установки о роли оператора в производстве. Такой подход к делу, надо сказать, прививающийся вообще во всех формах работы советской общественности, нам нужно освоить в первую очередь. Конечно, просмотры и дискуссии вокруг готовых картин не исключаются; лишь основной акцент переносится на текущую работу. Будущая работа клуба упомянутыми формами ограничена быть не может. Она должна разворачиваться по многим и многим линиям. Организованная связь с широкой советской общественностью, включающая в себя не только работников смежных искусств, но и науки, техники и всех видов нашего строительства, входит в программу работы клуба в первую очередь. Одной из значительных и серьезных встреч, к которой нам надо подготовиться, будет встреча с начполитотделами МТС Московской области, по времени связанной с XVII с'ездом партии. В этой встрече острейшие вопросы нашей органической связи с вопросами кино о деревне и для деревни должны притти к своему практическому разрешению. То же самое нужно сказать и о встрече с представителями Красной армии и работниками военно-оборонной фильмы. Особо серьезно должен быть поставлен вопрос о создании теснейшего контакта между работниками технической фильмы и художественными кадрами. На практическую ногу непосредственного обмена опытом и советом должна быть поставлена связь с работниками хроники. В широком развороте работы клуба нам нужно будет внимательнейшим образом учесть и использовать большой положительный опыт ленинградского Дома кино.

В заключение я хочу сказать о необходимости организации прочного и деятельного актива из самих творческих работников, без которого немыслимо двигать вперед сложное и трудное дело клубной работы.

Нас должен заразить пример Ленинграда. Нам нужно будет в первые же дни сорганизовать бригады, распределить техническую работу, найти и правильно расставить ответственных людей. Фабричные АРРК должны через свои фабричные газеты уже теперь поднять работу по сколачиванию актива. Фабричные АРРК должны провести собрания, посвященные Дому кино, его задачам и сбору предложений и пожеланий отдельных творческих работников.

На фабрике «Рот фронт» Межрабпомфильм эта кампания уже начата.

Надо немедленно начать ее по Потылихе, в Востоккино и на фабрике хроники. Дом кино передается в наши руки, и только настоящими честными общими усилиями этих рук он может быть поднят на достойную большую высоту.

ПРЕВРАТИМ „ПОТЫЛИХУ“ В ВЕДУЩУЮ КИНОФАБРИКУ СОЮЗА!

ГИГАНТЫ И ГИГАНТОМАНЫ

Еще совсем недавно судьбы Московской об'единенной кинофабрики рисовались в заманчивом и увлекательной перспективе. В самом деле: фабрика сверстала новый темплан удачнее и быстрее других киноорганизаций. Темы предстоящих постановок подкупали свежестью замысла и оригинальностью художественной трактовки («Частная жизнь Петра Виноградова», «Мы из Кронштадта», «Стяжатели»). Работа писателей и драматургов дала ощутимые и ценные результаты. Сценарии уже к концу прошлого года были в основном закончены и закреплены за режиссерами. Масштабы московского киногиганта вселяли уверенность в производственной реальности и осуществимости намеченного на год пуска художественных постановок. Работники фабрики, предвкушая «сладость грядущих побед», требовали замены «позорного» слова «Потылиха» звучным наименованием «Центральная фабрика», справедливо считая, что основанием к такому требованию стали уже не только размеры фабричных зданий, но и качество работы, хотя бы в части сценарной... Наступил 1934 год. Тот самый, которому дважды посвящала свои темсовещания кинематография. И с каждым новым днем нового года бледнели и хмурились розовые горизонты «Центральной фабрики».

Ни один сценарий нового плана до сего времени в производство не пущен. Фактически фабрика занимается сейчас фильмами, «по счастливой случайности» недоснятыми в прошлом году. «Счастливой» потому, что иначе фабрике грозил бы длительный простой. Однако даже при существовавших на старой Потылихе темпах производственной работы переходящих постановок «хватит» от силы на полтора-два месяца. Дальше фабрика будет вынуждена выбирать меньшее из двух больших зол: фактический простой или заказы «со стороны», т. е. от киноорганизаций, позарившихся на «богатые» с'емочные возможности Потылихи. Впрочем, второй вариант будет злом уже не для фабрики, а для доверчивого заказчика, на плечи которого ляжет вся тяжесть содержания фабрики. Таким Самсоном претендует стать Арменкино, готовящее постановку фильмы **«Пэпо»**.

Иных возможностей у фабрики пока нет, так как пускать в производство ей сейчас фактически нечего. Сценарии, представленные на темсовещание до сих пор на фабрику не вернулись. Они находятся на рассмотрении утверждающих инстанций. После утверждения сценариев наступит подготовительный период постановочной работы. Он займет в среднем от 3 до 3½ месяцев. Затем группы отправятся на поиски натуры и солнца. Осенью, когда первое полугодие окажется вопиюще прорывным, на фабрике начнется настоящее Вавилоново кинестолпотворение, черновая репетиция которого происходит сейчас в момент одновременных с'емок 4 художественных картин, перешедших с 1933 года («Джаз-комедия», «Энтузиасты», «Восстание человека», «Пышка»).

Вывод напрашивается сам собой. Верстку темплана нужно заканчивать не в конце декабря, а значительно раньше. Прохождение сценариев через инстанции необходимо ускорить. Без соблюдения этих обязательных условий ни одна кинофабрика не сможет организовать нормальный и непрерывный производственный процесс.

Внутрифабричное планирование в первую очередь должно преследовать такое построение работы фабрики, при котором годовая производственная программа равномерно распределяется по всем этапам производственного процесса. Это значит, что при годовой программе в 12 единиц, 4 должны находиться в подготовительном периоде, 4 — в с'емочном и 4 — в монтажном. Московская фабрика вынуждена «планировать», так что значительная часть ее новых постановок будет одновременно готовиться, одновременно сниматься, одновременно монтироваться. Такая перспектива сулит мало хорошего.

Нужно приложить все усилия, чтобы не менее 4 новых постановок было немедленно пущено в производство. Эти постановки нужно форсированно провести через подготовительный период и передать в с'емочный по мере выпуска снимающихся сейчас переходящих фильм. В противном случае всякие попытки внутрифабричного планирования станут сизифовым трудом, а созданный фабрикой ценный сценарный портфель останется нереализованным, либо, что еще хуже, превратится в наспех сработанные, неряшливо отделанные и потому обесценные кинопроизведения.

*

Помимо этой основной и наиболее грозной опасности Московская кинофабрика, если она, действительно, хочет навсегда избавиться от косных производственных градаций бывшей Потылихи (а не только из'ять из обращения непринятое слово), должна всерьез заняться вопросами внутрифабричного планирования во всем их об'еме.

Сейчас пытается как-то планировать свою работу только техническая база. Однако и здесь речь идет не о годовом или квартальном, а в лучшем случае о месячном плане. Но и этот месячный план составляется часто в 4 вариантах, из которых каждый последующий почти полностью отменяет предыдущий. Так было с ноябрьским планом прошлого года. Немногим лучше вышло и в декабре — здесь «вариантов» было на 1 меньше. Дирекцией фабрики план этот не обсуждается, а утверждается, так сказать, «в порядке очередной резолюции». Дальше работу «планирует» сама жизнь...

А жизнь на Потылихе тяжелая. В особенности для постановщиков. Постановщики на кинофабрике бывают, как известно, двух видов. Одни придумывают декорации для своих постановок, другие эти декорации устанавливают. И вот эти-то вторые постановщики живут на Потылихе действительно тяжело. Средний об'ект, с которым им приходится иметь дело, занимает 400—500 кв. метров. А частенько и больше. В результате наш московский киногигант задыхается от режиссерской «гигантомании». Болезнь эта распространена среди режиссеров и сценаристов настолько, что требует бесспорно хирургического вмешательства. Внутрифабричное планирование должно состоять еще и в том, чтобы соразмерить законные (а часто и незаконные) требования постановщиков с реальными возможностями фабрики, наличием с'емочной площади, количеством постановок, мощностью подсобных цехов.

Как только закончен режиссерский сценарий, он немедленно должен быть изучен и обсужден техбазой, тут же планирующей всю свою работу по данной постановке. Это даст возможность фабрике планировать и рабочую силу, состав которой до сих пор недопустимо текучий. На фабрике систематически применяется сверхурочная работа и вместе с тем в работе фабрики бывают такие, иногда довольно длительные периоды, когда эти же сверхурочно работающие люди не заняты и в урочное время. Тогда их сокращают и теряют квалифицированную рабочую силу, которую потом невозможно найти.

Постоянные реорганизации, перемещение людей, введение новых структур только дезорганизует работу и увеличивает текучесть работников.

Фабричный транспорт, являющийся важнейшим нервом фабрики, за последние месяцы передавался в подчинение АХО, потом начальника техбазы, затем технрректора, наконец, снова АХО и снова техдиректора.

Все эти, казалось бы, второстепенные неполадки приводят в конечном итоге к отсутствию всякой плановости в работе фабрики.

А это значит, что тематический план, с таким трудом созданный сейчас советской кинематографией, и, в частности, Московской фабрикой, не стал еще планом производственным, промышленно-финансовым. А это сейчас главное.

Поэтому более чем своевременно уже сейчас поставить вопрос о подготовке кинопроизводства к тематическому плану 1935 года. План 1935 г. должен быть составлен не в декабре, а не позже сентября месяца. И это вполне возможно. Только фабрикам следует теснее сплотить вокруг этой задачи авторов, участвовавших в организации нынешнего плана, привлечь уже сейчас новые силы, а главное не превращать кинодраматурга в кустаря-сдельщика, изолированного от всей жизни фабрики. Нужно поставить его в такие условия, которые направляли бы его творческие устремления в нужном советской кинематографии направлении.

В этом сейчас и состоит основная задача кинематографического руководства.

Г. ВИНОГРАДОВ

КИНОТЕАТРЫ — обороне страны

С 1 января 1934 г. проводится реализация 8-й лотереи Осоавиахима. В настоящей международной обстановке лотерея Осоавиахима приобретает **огромное политическое и оборонное значение.**

8-я лотерея Осоавиахима должна создать финансовую базу для успешного разрешения поставленных перед Осоавиахимом задач. Большую роль в проведении раз'яснительной и агитмассовой работы вокруг реализации 8-й лотереи могут сыграть наши **кинотеатры** путем демонстрации соответствующих материалов и лозунгов с экрана, путем специальных кратких выступлений перед сеансами.

Кинотеатры должны развернуть работу по популяризации 8-й лотереи и быстрейшей ее реализации.

8-я лотерея Осоавиахима выпускается на общую сумму 70 млн. рублей. Общее число выигрышей по лотерее 162.234 — на 7 млн. рублей.

М.

ТРИ ФИЛЬМЫ О ЧУКОТКЕ

После полутора лет, проведенных на Чукотке, в Москву вернулась группа режиссера **Литвинова.**

Группа заготовила материал на 3 фильмы: **«Джоу», «Хочу жить»** и **«Человек на 66 параллели».**

Первая фильма **(«Джоу»)** украшала собой графу выполнения плана фабрики за 1933 г. и официально считается сданной 30 декабря. Но закончена она в основном и требует небольших изменений и дос'емок с актерами, которые сейчас и производятся.

Материал для двух других фильм (из которых одна будет художественная, а другая этнографическая) находится в разборке.

ВЛАДИСЛАВЛЕВ

ШТУРМОВАЯ ГРУППА

Группа режиссера Александрова, снимающая «Джаз-комедию», — лучшая группа фабрики. Это общее мнение и фабричного комитета и руководства.

Действительно, с'емки «Джаз-комедии» до сих пор шли очень успешно: группа работала с полной нагрузкой, без задержек, переходила из декорации в декорацию, в случае вынужденных простоев группа создавала вторую смену и таким образом компенсировала простойное время.

За декабрь группа успешно выполнила план, сэкономив 9 с'емочных дней, и на слете ударников работники, об'явив свою группу штурмовой, обязались закончить все с'емки к 10 февраля. Все основные с'емки уже закончены, остались кое-какие несложные дос'емки, две больших транспарантных и большая декорация «Большой театр». Тут-то и начинается осложнение.

Уже в течение полутора месяцев контора постройки оттягивает сроки сдачи транспаранта. До сих пор это не срывало работу группы — были другие с'емки. Но сейчас ждет декорация, нужная для транспарантной с'емки, и группа простаивает. Первый день использовали на с'емку планов, проходящих в этой декорации, без транспаранта сегодня снимать уже нечего, но компенсировать этот простой двухсменной работой не удастся, потому что фабрике нехватает тока для двух смен.

11-го транспарант поступил в освоение. Оказалось, что нужны некоторые доработки. Контора обязалась сдать работу 16 января. При соблюдении этого срока группе еще удастся сохранить намеченные сроки окончания с'емок. Но необходимо обратить внимание на работу лаборатории, которая последнее время работает чрезвычайно плохо.

Руководство фабрики должно решительно содействовать скорейшей сдаче транспаранта и настоять на аккуратной работе лаборатории. Это поможет группе режиссера Александрова выполнить взятые на себя обязательства.

В.

ПОЛЯРНОЕ ЛЕТО

Группа режиссера А. Роома вернулась в Москву после четырехмесячного пребывания на юге на натурных с'емках.

Однако четырех месяцев оказалось недостаточно для того, чтобы отснять натуру. Из этого затруднительного положения найден очень простой выход: южная натура с ее тропической флорой будет сниматься в Москве, зимой, в павильоне.

«Это обойдется не особенно дорого», — говорит директор ХПО т. Саврасов. Да! Ровно столько, сколько стоит эксплоатация с'емочной площади, постройка декорации, содержание рабочей силы, электроэнергия, почти бесполезное четырехмесячное пребывание всей группы на юге и, наконец, «небольшие изменения в сценарии», которые могут потребоваться в связи с фесцеремонной переброской знойного юга в условия суровой «специфики».

Но этим не кончаются «поиски» погоды. Сейчас группа снова в ожидании погоды, но теперь уже «павильонной». Группа отпущена в отпуск. Когда она начнет снимать, — неизвестно. Только режиссер, оператор и художник заняты разработкой чрезвычайно сложного оформления цветной феерии.

И. Д.

ПЛАНЫ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Московская фабрика испытывает жестокие затруднения со с'емочной площадью. Даже для четырех снимающихся сейчас фильм нехватает места. Что же будет весной, когда начнут сниматься сразу несколько фильм?

Каким бы абсурдным это ни казалось, но на Потылихе, самой большой фабрике Советского союза, при теперешней организации производственного процесса, могут сниматься одновременно только две-три фильмы. Четырехпять фильм могут сниматься одновременно только в условиях постоянного штурма, аврала, накладки, горячки. Да и то, когда на Потылихе снимается одновременно четыре-пять фильм, уже не может быть речи о выдерживании сроков.

Кризис павильонной площади — это прежде всего следствие неряшливости планирования, которое носит совершенно отвлеченный характер. **Планирование производственной программы и определение размаха декораций совершенно не связаны с наличием павильонной площади, количеством рабочей силы, аппаратуры, света, не вытекают из учета их.** Отсюда «все качества», которые не будут изжиты до тех пор, пока учет и мобилизация реальных возможностей фабрики не станут при планировании во главу угла.

Главная причина постоянных пробок в павильоне — в медленности темпа постройки и разборки декораций. Рабочей силы нехватает. Но нехватка рабочей силы не учитывается при определении масштаба декораций и срока их постройки. На фабрике имеется 9 маляров, а работа планируется на 15. Имеется 60 осветителей, работа планируется на 80. Техбаза работает в обстановке постоянной пожарной тревоги, с вечными переработками и сверхурочными. Постановщики работают иной раз сутки без отдыха. Бывали случаи, что люди падали на работе. На фабрике постоянно идет то сокращение, то набор рабочей силы. Работы по подбору и воспитанию кадров нет. Кадры расточаются, текучесть рабочей силы большая. Это вреднейшим образом отражается на качестве и на темпах работы. При таких условиях не приходится говорить о борьбе за культурный стиль работы.

Лимиты рабочей силы на 1934 г. еще не спущены ГУКФ. Но на январь фонд зарплаты техбазы снижен на 2400 рублей. Необходимо добиваться того, чтобы лимиты рабочей силы на 1934 г. соответствовали количеству запускаемых фильм и об'ему декоративных работ по ним. **Если в текущем году Потылиха будет переживать такие затруднения с рабсилой, как в 1933 г., можно заранее сказать, что производственная программа выполнена не будет.**

Но затруднения с рабочей силой это лишь одна из причин, одна сторона вопроса. Есть и другая сторона.

В прошлом году раздавались на фабрике отдельные трезвые голоса о творческом режиме экономии. К сожалению, лозунг этот не приобрел заслуженной популярности. Фабрика одержима гигантоманией. Размах декораций превосходит все, что делалось до сих пор, и все, что делается на других советских кинофабриках.

Режиссеры требуют декораций такого об'ема, что не только три, но даже две такие декорации не могут войти в павильон. Одна декорация закимает две трети павильона, треть его непроизводительно пустует. Невозможность выполнения программы в таких условиях в расчет не принимается.

Декорация «Квартира Хейзе» в фильме «Энтузиасты» из 150 кв. метров выросла до 450 кв. метров. Огромная декорация клуба для «Песни о бабе Алене» забивала павильон в течение двух с половиной месяцев, стоила свыше 30 тыс. руб. и в конечном счете в фильму не вошла. Огромную гостиную потребовал для «Восстания человека» **Марьян**, и эта гостиная торчала в павильоне, как кость в горле, и тормозила работу групп, идущих вслед за ней.

Далеко не всегда эти масштабы и размахи действительно творчески необходимы. Стремление режиссеров во чтобы то ни стало раздувать об'ем декораций приобрело характер инерции, своеобразной творческой распущенности. В то время как режиссеры Межрабпомфильм, без ущерба для качества своих фильм довольствуются декорациями в 200 кв. метров, режиссеры Потылихи соревнуются в масштабах: 400, 500, даже 600 метров стали на Потылихе повседневными об'емами декораций. И, к сожалению, **со стороны руководства должного отпора этой распущенности нет.**

Необходимо определять об'ем декораций таким образом, чтобы в павильон входили минимум две декорации, а по возможности и три. **Это вопрос** не администрирования, а **мобилизации творческой инициативы и изобретательности, вопрос большого или меньшего умения художника пользоваться своими художественными средствами.**

Наконец, неналаженность взаимоотношений техбазы и с'емочных групп является не менее важной причиной неналаженности производственного процесса в целом. С'емочные группы с поразительным и, к сожалению, безнаказанным легкомыслием относятся к установленным ими и для них срокам. Не считаясь с тем, что задерживают сроки постановки других фильм, с'емочные группы не выдерживают сроков, произвольно меняют их и тормозят этим всю работу фабрики.

Для группы «Энтузиасты» в ударном порядке построили к 5 января декорацию. Когда декорация была построена, оказалось, что группа еще на три дня застревает в предыдущей декорации. Для «Энтузиастов» же с большими производственными издержками выстроили к 9 января декорацию «Ворота завода». Готовая декорация стояла зря несколько дней, — группа была не готова снимать ее.

Бесконечно затягивается с'емка декорации «Собачий городок» картины «Восстание человек». Для с'емки этого об'екта нужно перетаскивать тяжелую с'емочную аппаратуру из павильона во двор, где стоит декорация. Не считаясь с этими трудностями, группа назначала и срывала с'емки несколько раз. На одну из с'емок, назначенную в 9 ч. утра, директор группы т. **Чижов** явился в 11 ч., а режиссер **Марьян** еще позже.

Примеров игнорирования группами планового начала можно привести множество.

Техбаза за плохую работу несет какую-то материальную ответственность. Группы же за срыв сроков, опоздания, переделки декораций не отвечают ничем. Творческие работники не подвергаются никаким взысканиям за срыв трудовой дисциплины.

Вечером, в самый разгар с'емочных работ, фабрика фактически работает без руководства. Приказ о поочередных ночных дежурствах директоров, с полной ответственностью за все, что делается на фабрике, в жизнь не проводится. По рапортичкам дежурных нет ни резолюций, ни проверки исполнения. Мероприятие, которое давало возможность гибко и оперативно руководить на ходу выправлять все недостатки, в жизнь не проведено.

При теперешней организации производственного процесса на фабрике есть мало надежд на возможность своевременной реализации производственной программы 1934 г.

Однако мало ограничиться пессимистической констатацией этого положения. Расхлябанности и опусканию рук должна быть об'явлена решительная борьба. Борьба за организацию производственного процесса, за оздоровление фабрики.

Борьба должна вестись по всему фронту, снизу и сверху одновременно. Руководство должно бороться за организацию четкого планирования, техбазы — за своевременное выполнение заказов, с'емочные группы — за сроки.

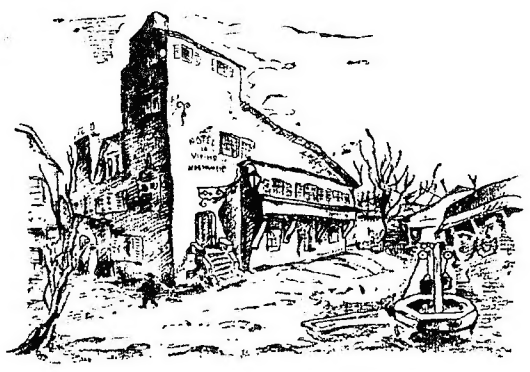
Руководство фабрики должно незамедлительно скалькулировать павильонную площадь и рабочую силу и, исходя из их наличия, строить план с точным определением масштаба постановок, уточнив его для каждой отдельной фильмы, вступающей в производство в текущем году. **Об'ем декораций каждой фильмы должен быть точно лимитирован.** На основе точного плана должна изо дня в день вестись борьба за максимальное использование каждого метра павильонной площади, каждого щита для декорации.

Только на основе строгой плановости и ответственности групп за качество заказов и выполнение сроков можно добиться безупречной работы технической базы. Каждый работник фабрики должен помнить, что срыв срока одной группы тормозит работу всей фабрики. **Взаимоотношения с'емочных групп и техбазы должны быть перестроены на основе последовательного двустороннего хозрасчета.** Группы должны нести материальную ответственность за свою плохую работу.

В 1934 г. перед фабрикой стоит трудная и почетная задача — дать хорошие фильмы многомиллионному рабочему и колхозному зрителю. Сценарный портфель фабрики обеспечивает ей эту возможность. Организация работы на фабрике должна быть приведена в соответствии с теми большими задачами, которые перед ней стоят.

Е. КУЗНЕЦОВА

«ПЫШКА». Первый вариант декорации «Двор в Нормандии».



«ПЫШКА». Последний вариант декорации «Двор в Нормандии»

ДА, ДОЛОЙ КОРИДОР!

по поводу статьи М. Ромма „Долой коридор“ (газ „Кино“ № 1/593)

Молодой начинающий режиссер М. Ромм принадлежит к числу тех творческих работников, которые болеют за производство, активно выступают вместе с руководством и общественностью против фабричных неполадок. И именно поэтому несколько странно звучит его статья «Долой коридор», в которой он наговорил так много неправды о Московской кинофабрике. Говоря в своей статье о неполадках техбазы и планирования, М. Ромм становится в позу бесстрастного обвинителя, а своей режиссерской работы не рассматривает в качестве составного элемента производственно-технического процесса. М. Ромм противопоставляет себя техбазе, против чего на Московской фабрике ведется решительная борьба, равно как и против тенденции гипертрофии техбазы.

Прежде всего необходимо отклонить ряд неверных сведений, которые М. Ромм сообщает в своей статье о Московской кинофабрике.

Во-первых, утверждение, что на фабрике имеются 3 гигантских павильона (3 тыс. кв. метров) и 1 недостроенный, частично используемый, — не соответствует действительности. На протяжении всего 1933 г. эксплоатировалось только 2 павильона с площадью в 1596 кв. метров. Третий павильон вступил в строй несколько дней назад, и в 1933 г. в нем не было ни одной с'емки.

Во-вторых, рассуждения М. Ромма о необходимости снимать одновременно как можно больше картин противоречит уже оправдывающей себя практике сквозных с'емок всех декораций по данной картине. Такой метод применен к картине Александрова «Джаз-комедия», переходящей сейчас из декорации в декорацию, а на январь-февраль таким же образом будут сниматься картины «Энтузиасты» и «Однажды летом». Определять загруженность с'емочной площади только количеством картин, одновременно находящихся в производстве, неправильно. Разные бывают картины по об'ему декораций, срокам производства, техническому обслуживанию и т. д. Очередность пуска картин в павильон производственно целесообразно (особенно в условиях сжатых размеров с'емочных площадей). А очередность эта планируется срочностью выпуска той или иной картины, наличием в данный момент нужных техусловий, рабсилы и т. д. У М. Ромма выходит, что кто-то по злой воле заставляет одни картины переходить из декорации в декорацию, а другие простаивать.

В-третьих, рассуждения М. Ромма о том, что фабрика в 1934 г. технически может выпустить максимум 7 картин, ни на чем не основаны, так как даже по плохому 1933 г. при наличии всего двух павильонов фабрика выпустила 9 картин. В текущем же году работает третий павильон и часть центрального, в котором уже с 15 января сам М. Ромм снимает свою «Пышку».

Ссылки М. Ромма на то, что на фабрике имеет место двойное планирование (официальное и коридорное), относятся к категории уже затасканных анекдотов о Московской кинофабрике. Уж если говорить о коридорном планировании, то рассказал бы М. Ромм о себе. Почему он умалчивает о декорации «Двора Нормандии», эскизы по которой им менялись три раза, а техническая база долго не знала, по каким же, наконец, строить. «Коридорное» планирование будет всегда, если режиссеры будут вступать в с'емку неподготовленными, без генерального плана постановки, а потом ссылаться «на дядю Кальианзона».

Мы не будем специально останавливаться на других выпадах М. Ромма против фабрики, в частности, на том, что фабрика «любит выполнять свои планы за счет мультипликации», что сократили количество просмотровых будок, снимаем одновременно чуть ли не одну только картину и т. д. Все лежит на совести М. Ромма.

В чем же основное зерно статьи М. Ромма «Долой коридор»? Хочет или не хочет этого М. Ромм, а это зерно лежит в творческом режиме экономии. В этом сейчас гвоздь вопроса, особенно, когда мы говорим о с'емочных площадях и технических услугах. Как-то невзначай М. Ромм говорит о «мании гигантизма и наплевательском отношении к средствам» со стороны самих режиссеров. И напрасно автор дальше добавляет: «Но сейчас моя тема не режим творческой экономии, а работа техбазы». На примере картины самого М. Ромма мы постараемся доказать, что дело именно в творческом режиме экономии, который частенько определяет состояние и работу техбазы.

На декорацию «Двора Нормандии» (картина «Пышка» — М. Ромм) ушло:

1. Тесу — 47 кубометров (около 3-х вагонов).
2. Гвоздей — 221 кг.
3. Мелу — 125 кг.
4. Охры — 39 кг.
5. Клею — 39 кг.
6. Алебастра — 60 кг.
7. Стекла — 35 листов.
8. Фанеры — 43 листа

и т. д.

На постройку этой огромной декорации ушло 390 человекодней. Обошлась она только по стоимости одних материалов в 8006 р. 18 к. И эта декорация еще сейчас не отснята из-за «коридорного» творческого планирования М. Ромма, который в хорошую погоду снимал «Внутренность дилижанса» в павильоне, а перешел к «Двору Нормандии», когда... выпал снег. А могло бы выйти иначе, если бы М. Ромм тщательно продумал всю картину, своевременно подготовил все материалы, актеров и прислушался бы к советам той же техбазы, которая рекомендовала ему сперва снимать «Двор Нормандии». Правда, в этом году снег выпал слишком рано и этим спутал карты, но если бы творческие работники свои планы строили с учетом всех обстоятельств, таких ляпсусов не получалось бы. Само собой разумеется, что в период постройки «Двора Нормандии» ряд декораций по другим картинам не делался. Тоже произошло и у «Джаз-комедии», где грандиозная декорация «Сцена Большого театра» по существу парализовала техбазу на 3-4 месяца.

И вот сейчас (с 15/I—34 г.) «Пышка» снимает «Гостиную» в специально оборудованном для нее (но еще недостроенном) центральном павильоне. Но сколько раз отказывался М. Ромм от с'емок именно в этом павильоне, пока его не заставили снимать? Любопытно, что М. Ромм, увидев в центральной части фабрики огромную площадь, немедленно же расширил свою декорацию в сравнении с прежним размером.

Мы за настоящую большевистскую самокритику, мы за то, чтобы вместе со всем творческим коллективом бичевать наши недостатки, которых у нас еще много. Но мы против односторонней критики, мы против того, чтобы творческий работник становился в позу обиженного техбазой, не приняв всех мер помощи ей.

Техбаза Московской кинофабрики имеет еще немало грехов. Но она уже работает значительно лучше. Постановка декораций в срок становится уже обычным делом. На 1934 г. несколько увеличиваются лимиты рабсилы, пересматриваются нормы выработки, и нет сомнений, что и постройка декораций в текущем году будет производиться в более короткие сроки.

Дело сейчас не столько в этом, сколько в творческом режиме экономии и в правильной организации подготовительного периода. Наличие генеральных постановочных планов, метод сквозных с'емок декораций, производственная активность и ответственность самих режиссеров, жесткая плановая дисциплина и экономное расходование государственных средств дадут в итоге нужный эффект.

В заключение — о предложении М. Ромм относительно лимитирования метродней для с'емочных групп и техбазы. Это предложение отпадает уже в силу того, что в генеральном проекте постановки картины (при наличии там максимально сжатых эскизов декораций) и группа и техбаза уже «лимитированы» не только в метродняхъ, но и в деньгах, актерах, сроках, с'емок отдельных об'ектов выезда на натуру и пр. А генеральный проект картины осуществляется только при учете всех производственно-технических возможностей фабрики в пределах годового плана и каждой картины в отдельности.

Директор Моск. кинофабрики Союзфильм

В. СОКОЛОВ

СЦЕНАРИИ И АКТЕР

На Потылихе издан приказ, обеспечивающий максимальное использование в с'емках штатных актеров фабрики и повышение их удельного веса на производстве.

По этому приказу вводится обязательная читка и обсуждение всех сценариев, идущих в производство с краткой экспликацией образов действующих лиц на коллективе штатных актеров. После проведения читки сценария на актерском коллективе, актеры подают режиссеру свои заявки на роль, эпизод и т. д., причем режиссер обязан произвести пробу данного актера с показом пробы на экране.

Все спорные вопросы, связанные с выбором актера, передаются на рассмотрение и обсуждение творческой коллегии и окончательно решаются директором.

Сценарии, не прошедшие читки на актерском коллективе, не будут пускаться в производство.

Наблюдение за выполнением приказа возлагается на помощника директора по художественной части т. Соловьева.

А. ЗЕРНОВ

РАЗВЕРНЕМ БОРЬБУ ЗА ТВОРЧЕСКИЙ РЕЖИМ ЭКОНОМИИ

РЕЖИМ БЕСХОЗЯЙСТВЕННОСТИ

В 1927 г. в холодный осенний день в весьма торжественной обстановке был заложен фундамент киногиганта на огромном потылихинском пустыре.

Шли годы. Миллионы народных денег расходовались на строительство. Непомерно развернутый фронт работ требовал все новых и новых вложений, не давая эффекта. Под давлением группы вредителей, строивших фабрику, она росла медленно и неправильно. Без конца вносились исправления и дополнения в проект.

Три года назад фабрику об'явили официально открытой и приступили к с'емочным работам. Одновременно шли и идут работы по достройке и главного корпуса и всех подсобных зданий. На сегодня в строительство Московской кинофабрики вложено уже 15 млн. рублей и в 1934 г. предполагают вложить еще 7 млн. рублей.

Технический директор фабрики т. **Саттель** уверяет, что если фабрика будет включена в число ударных пусковых об'ектов, то в 1934 г. строительство **окончательно** будет закончено.

Возможно, что это и так!

Но сегодня, сейчас, Московская кинофабрика — это предприятие, находящееся в состоянии строительства, перешедшего в непрерывное, это предприятие, первая очередь которого находится в первоначальном пусковом периоде.

На фабрике нет двух основных условий: плановости и организации. Огромное, мощное предприятие, с многомиллионным оборотом, с неизмеримой культурной ценностью своей продукции работает, как маленькая кустарная мастерская: без плана, без точных технических расчетов, на глаз, наощупь.

Примеров ломки планов можно привести сколько угодно.

По фильме **«Энтузиасты»** декорация «Квартиры Хейзе» стоит без с'емок более декады. По фильме **«Восстание человека»**, декорация «Ворота Шарикоподшипника» закончена постройкой 10 января. До сих пор стоит и не снимается. По фильме **«Пышка»** декорация «Внутренность гостиницы» в процессе постройки переделывается третий раз. Сроки готовности отодвигаются.

По этой же фильме **«Пышка»** на дворе фабрики построили декорации «Двор в Нормандии» израсходовали на это много леса, гвоздей, уйму малярного материала и декорацию почти не использовали. По фильме **«Джаз»** на постройку декорации «Сцена Большого театра» истратили 26 тыс. рублей. Ее отоняли и разобрали. Сейчас вновь возводят эту декорацию, но не полностью, а лишь часть ее и называют ее уже «Детали сцены Большого театра», это обойдется еще в 13 тыс. руб.

Еще в октябре для фильмы **«Восстание человека»** была построена декорация «Собачий городок». С тех пор стоит она не отснятая, ее почти засыпало снегом, она уже разрушается. Портятся вместе с декорациями установленные осветительные аппараты.

Какой же в таких условиях может быть план?

Режиссер, узнав, что наступил срок постройки его декорации, сдает в Бюро заказов техбазы либо макет с пояснениями, либо рисунок тоже с пояснениями и с примерными размерами, сделанный художником. Бюро заказов передает заказ постановочной части. Последняя приступает к постройке декорации. Но как же строятся эти декорации? — Без чертежей, без точных технических расчетов только на основе опыта, глазомера, собственной четверти.

Вникнув в макет или схему, посоветовавшись с завом, бригадир постановщиков тут же на ходу решает, какой ему понадобится лес и, примерно, сколько. Стремясь обезопасить себя, они берут прочность декорации с большим запасом. Так строилась декорация Мюзик-холла по фильме «Джаз»—большая ступенчатая площадка с одним краем, приподнятым от пола на 5 метров. Постановщики, узнав, сколько, примерно, будет находиться на декорации народу, решили для «безопасности» подпереть ее таким количеством подпорок, что подпорки были похожи на дремучий лес.

Все работники постановочной части прекрасно отдают себе отчет в том, что они расходуют больше, чем нужно материала, больше, чем надо, затрачивают времени и труда, строят декорации с излишним запасом прочности, но они не имеют другого выхода, ибо нет точного технически обоснованного чертежа постройки декорации. И строятся декорации прочно, тяжеловесно, с расчетом на жизнь, исчисляемую годами, а не часами и днями.

Здесь загублено много лишних рабочих дней, здесь скрыты огромные неиспользованные внутренние ресурсы. Об этом знают, знают все и до сих пор молчат, пытаясь оправдать затяжные сроки постройки декорации об'ективной причиной — нехваткой рабочей силы. Зав. постановочной частью **Щербаков** клянется, что если ему увеличат количество рабочей силы на 10 проц., хотя бы только за счет чернорабочих, то он сократит срок постройки декорации на одну треть.

А вот тот же Щербаков до сих пор не удосужился подсчитать, что ему дадут неиспользованные внутренние ресурсы. Он не добился создания конструкторского бюро, которое создало бы возможность постройки декораций по точным рабочим чертежам и расчетам, могло бы ввести элементарную механизацию работ. Тов. Щербаков неправильно расстанавливает имеющуюся у него в распоряжении рабочую силу.

Кустарничество, неорганизованность в работе, а подчас и халтура характеризуют работу и других цехов технической базы: бутафорского, реквизиторского, гримерного. У них тоже нет руководителей, настоящих, технически грамотных и художественно образованных.

Осветительный цех страдает от неравномерности технического вооружения и оснащения. Осветительной аппаратуры хватает, за исключением ламп верхнего света. Нет помещения для хранения аппаратуры. Нехватает угля. Был единственный Кудиновский завод, изготовлявший кинематографические угли, а сейчас он свернул производство. Нависла серьезная угроза: имеющегося запаса угля хватит месяца на два не более.

Очень плохо с кабелем для осветительной аппаратуры. Имеющийся кабель изношен на 60% и нужды сегодняшнего дня удовлетворяет тоже не больше чем на 60 проц. Перспектив на получение кабеля никаких, зато перспективы на рост потребности в нем в связи с введением в эксплоатацию новых павильонов весьма и весьма богатые.

Бесплановость сказывается и на работе осветительного цеха. Из-за ломки планов в цехе не знают, что будут делать завтра. Часты простои, нерационально расходуется рабочая сила. В систему вошел срыв начала с'емок.

Картина не будет полной, если умолчать о культурно-бытовых условиях работников технической базы. С'емочные работы часто происходят вечером и ночью, столовая же работает только днем. Поэтому рабочие сидят голодные, ибо буфет с полуторарублевыми бутербродами им не по карману. Отдаленность фабрики от города вынуждает рабочих ночевать на фабрике, а в огромном здании при обилии помещения нет даже комнаты отдыха. А все это нужно. Все это повышает производительность, снижает расходы и сокращает производственные сроки.

В 1934 г. фабрика будет иметь много больше с'емочной площади, чем в 1933 г. Помимо уже осваиваемого третьего павильона в первом и втором квартале будет закончен четвертый павильон площадью в 1400 кв. метров и высотой 17 метров.

При наличии четырех павильонов фабрика сможет перейти на конвейерную систему с'емок, но только при условии подлинной плановости.

Значительно улучшаются оснащенность и оборудование павильонов. Так, третий павильон имеет огромный бассейн для надводных и подводных с'емок, оборудовано приспособление для транспарантных с'емок и т. д.

Заканчивается постройка большой подстанции на 25 тыс. ампер переменного и на 25 тыс. ампер постоянного тока.

Словом, — фабрика в 1934 г. будет технически вооружена лучше и богаче. Но это отнюдь не означает большей подготовленности фабрики к лучшему освоению предстоящих работ. Фабрика остро нуждается в подъеме технической грамотности не только рабочих технической базы, но и творческих групп.

Только преодолев основные недостатки: бесплановость, плохую организацию труда, кустарщину и техническую малограмотность, Московская кинофабрика перестанет работать «по-черному», и станет действительно образцовой кинофабрикой Союза. Для этого нужно много, по-настоящему, по-большевистски работать и учиться.

Евг. ШЕВАЛЬ

ПЛОХИЕ „Энтузиасты"

11-го января 1933 г. на фильму **«Энтузиасты»** была утверждена смета в сумме **373.722 р.**

11-го января 1934 г. руководство фабрики утвердило дополнительную смету **в 360.730 р.**

Первоначальная смета израсходована, а до окончания фильмы далеко.

«Энтузиасты» не принадлежат к ХПО и существуют на правах особой группы. Тем не менее она несет на себе штатную нагрузку в количестве, превышающем даже штаты любого ХПО.

В руководящей части штата группы состоят: директор особой группы, редактор, начальник бригады, его помощник, администратор театра Симонова (об этом дальше), режиссер, помощник режиссера, ассистент по кино и ассистент по театру.

Превосходство кого-нибудь из перечисленных званий установить очень трудно. Они уравнены в правах, большинство их уравнено в оплате, и никто из них не осуществляет необходимого для группы руководства.

Режиссер Симонов, будучи занят в двух театрах, фактически передал свои функции Лужашевич.

Группа «Энтузиастов» скомпрометировала себя в глазах общественности и руководства: они работали медленно, плохо, неаккуратно, в группе царила полная дезорганизованность. Работники об'ясняли это отсутствием с'емочной площади. «Дайте нам площадь—и мы будем хорошо работать»,—говорили они. Но оказалось, что беда не только в этом.

По постановлению ЦК ВЛКСМ **Московский комитет комсомола принял шефство над «Энтузиастами»**. Работники, посланные МК комсомола на фабрику, создали сквозной комсомольский контроль по всем звеньям производства. Руководство фабрики, увидев, что в группе началась серьезная работа, пошло навстречу; предоставило площадь, ускорило постройку декораций, включило группу в график, но простои продолжаются.

Несмотря на то, что все актеры взяты из одного театра, что им предоставлен транспорт, группа содержит администратора театра Симонова, **на обязанности которого лежит регулирование времени актеров**, — с'емки все-таки часто задерживаются; попрежнему снимается по 2—3 плана в день, и декорации простаивают, напрасно занимая с'емочную площадь.

Партийно - комсомольские и профсоюзные организации поставили перед дирекцией вопрос о необходимости смены и разгрузки руководства в группе. Дирекция сменила начальника бригады и его помощника, но дальше этого не пошла, **и количество «руководителей» остается прежним.**

Группа может сейчас работать, у работников бодрое, хорошее настроение, они хотят закончить фильму. **Нужно уничтожить обезличку в руководстве и дать крепкое сконцентрированное руководство, которое мобилизует группу на максимальное использование предоставленных ей возможностей** — этого требуют шефы.

Сроки сдачи этой фильмы бесконечно варьировались — от ноября 1933 г. до 25 мая 1934 г. Чтобы осуществить хотя бы этот срок, необходимо выполнить требования, пред'явленные шефом-комсомолом и поддержанные фабкомом и общественностью фабрики.

Г. АЛИНА

НЕЗАДАЧЛИВАЯ ФИЛЬМА

Этой группе не везло с самого начала — с осени 1932 г. В то время еще больше, чем теперь, увлекались театральными актерами и поэтому для фильмы **«Восстание человека»** пригласили **12 актеров из театра.**

По мере того как фильма снималась, выяснялось, что некоторые актеры не подходят к порученной им роли, некоторые в связи с переделкой сценария должны быть заменены другими. Актеров меняли, снимали заново, одновременно менялось руководство группы, и этот человеческий калейдоскоп естественно вызывал увеличение сметы и сроков.

Сейчас, на втором году производства этой злополучной фильмы, путаница получилась совершенная. Когда слушаешь говорящих о фильме, кажется, что люди просто не помнят, что снято и что еще надо снимать. Не видно плана, по которому работает группа, не чувствуется учета работы.

Директор об'единения т. **Даревский** сообщает самые утешительные сведения: группа работает нормально, осталось снять **всего две декорации**, и фильма в законченном виде будет сдана **к 15 марта.**

Подтверждая, что группа сейчас работает хорошо, но не указывая точных дат, тов. **Чижов** (начальник группы) сообщает о необходимости снять **4 декорации** и две из них довольно сложные. В настоящее же время он определяет **готовность фильмы в 60 проц.** и думает, что в **феврале** группа сможет закончить с'емки. Тов. **Масино** (ассистент режиссера) думает иначе: снято **75 проц. фильмы**, и с'емки закончатся в январе же. **«Осталось ведь немного, всего 5—6 небольших декораций».**

Как работать?! Каждый руководитель думает какую-то свою маленькую думу, у каждого актера (а их 12 и почти все из разных театров) свое время для с'емок, обязательно не совпадающее с другими, строители задерживают постройку декорации, МОГЭС не дает тока, аппаратура ломается... Трудно справиться с фильмой, находясь в полном рабстве у об'ективных причин.

Чтобы сдать все же картину в срок (большинством срок сдачи признан 15 марта), необходимо найти общую целеустремленность, создать дисциплину в группе, добиться того, чтобы декорации не требовали ремонта непосредственно после сдачи.

И. КОЗЛОВ

МЕСЯЦ ПРОСТОЯ

Группа режиссера М. Ромма еще в конце декабря прошлого года должна была сдать «Пышку». Но незадолго до назначенного срока начались простои. Опоздав со с'емками натуры, «Пышка» оказалась без с'емочной площади.

Группа стоит уже целый месяц. Сейчас, наконец, начинаются с'емки. Обещают сдать картину в середине марта. Каковы же возможности выполнения этого нового обязательства? Для предоставления площади «Пышке» фабрике снова пришлось пойти на компромисс со строительной конторой. Заняли недостроенный центральный павильон без отопления, без верхнего света, без оборудования. В центре его ставится основная декорация («Гостиная»), в которой будет снято, примерно, 35 проц. всей фильмы. В этой декорации пройдет 26 с'емочных дней. Одновременно по углам павильона будут построены куски декораций для мелких дос'емок: «Двор в Нормандии», «Проезд дилижанса», «Проход войск» — все это придется снимать в павильоне, так как группа осенью не успела снять натуру.

Чтобы сделать возможной работу в недостроенном павильоне, одновременно с постройкой декорации проведено освещение, **открыты** раздвижные ворота в соседний павильон, который отапливается и будет делить тепло с центральным павильоном.

При этих условиях группа должна добиться того, чтобы сдать картину хотя бы в преувеличенный срок, к середине марта.

ЗВЕРИН

ВЫПОЛНЯЙТЕ ОБЕЩАНИЯ

1 июля режиссер-постановщик **Птушко** должен сдать большую художественную мультипликационную фильму **«Новый Гулливер»**.

Под руководством режиссера **Журавлева** уже заснята и вчерне смонтирована натура с актерами. Снято 200 метров об'емной мультипликации и сейчас делаются заготовки для дальнейших с'емок.

Готовится около 30 больших макетов и до 20 углов, кроме того делают 10 больших декораций. В группу приглашен художник **Швец**, который успешно руководит этой работой.

По эскизам художницы **С. Мокиль**, давшей нужные мимические фазы, закончена основная заготовка кукольного типажа.

Закончена конструкция 500 механических кукол. Но это только половина—в массовках фильмы участвует до 1.000 кукол.

Группа работает интенсивно, но окружающие условия затрудняют и тормозят работу. Столяры, маляры и бутафоры не справляются с работой и задерживают сдачу макетов и декораций. Группа работает в тесноте. Из массы пустых комнат только одна предоставлена для работы по «Новому Гулливеру». В этой комнате, мешая друг другу, производят и заготовку макетов и с'емку. С'емка производится одним аппаратом, и это тоже тормозит работу.

Дирекция обещала помочь группе предоставить им дополнительную с'емочную площадь и аппарат. **Успех фильмы «Новый Гулливер» зависит от выполнения этих обещаний.**

В. РОГОВ

„МЫ ИЗ КРОНШТАДТА"

Режиссер **Дзиган** вступает в подготовительный период по фильме «Мы из Кронштадта» по сценарию **Вс. Вишневского.** Сформирована с'емочная группа в составе: режиссер — **Дзиган**, ассистент — **Волков**, оператор — **Наумов**, художник — **Фельдман.**

На днях на заседании фабкома режиссер **Дзиган** сообщил программу подготовительных работ по постановке. Режиссерский сценарий должен быть генеральным проектом фильмы, в котором должны быть конкретно разрешены все вопросы, связанные с постановкой. Соответственно с этим значительно усиливается участие художника и актеров в подготовительном периоде.

Работа с актерами будет осуществляться методом предварительных репетиций до начала с'емок.

Подготовительный период продолжится три с половиной месяца.

Генеральный проект будет приниматься треугольником фабрики. На основании генпроекта будут утверждены сроки производства фильмы.

Сейчас режиссер, художник и оператор выехали в Ленинград и Кронштадт.

Над постановкой «Мы из Кронштадта» принял шефство ЦК союза Рабис. ПУРККА наметил комитет содействия постановке.

ЧЕРНЫХ

СНАБЖАЮТ БРАКОМ

Недавно погибли результаты двухдневной работы группы «Джаз» из-за того, что пленка, на которой она снимала (Шостенская фабрика, эмульсия № 69), была бракованной.

Вообще на фабрику систематически доставляется пленка, качество которой не соответствует данным, указанным в паспорте.

На партии в 1452 метра Переяславльской фабрики, эмульсия № 85 была указана светочувствительность — 200, фактически же при испытании в лаборатории фабрики светочувствительность оказалась 88. Зато светочувствительность пленки, эмульсия 83 оказалась 306 вместо указанных в паспорте 180.

Сплошь да рядом фабрика получает пленку с неправильной перфорацией, негодной для аппарата **Т.** На фабрике имеется уже 70 тыс. метров пленки, эмульсия 69 с плохой перфорацией.

15 тыс. метров пленки, эмульсия 226 (Шостка) и 15 тыс. метров пленки, эмульсия 67 (Переяславль) оказались механическим браком.

Плохое качество пленки, присылаемой на Потылиху, представляет реальную угрозу выполнения программы.

К. Е.

ТОПОРОМ ПО ГРУБЫМ СУЧЬЯМ

В ПОРЯДКЕ ОБСУЖДЕНИЯ

СТАТЬЕЙ т. Н. Руденко в № 61 («Руководить процессом производства») газета «Кино» открыла обсуждение вопросов руководства. Это своевременно и очень нужно.

Ведь и к кино приложимо, что настоящий момент «характеризуется еще большим усложнением задач, еще большим повышением требований, пред'являемых к руководству» (тезисы т. Л. М. Кагановича по оргвопросам).

Чем приходится руководить в кинопроизводстве? Здесь есть промышленная база и есть искусство. Могут ли быть одинаковы методы руководства и той и другим? Следует ли об'единять руководство технической базой и искусством?

Давно уже провозгласили примат киноискусства над кинопромышленностью. Это требование без спора признали все. Да и нельзя было не признать: дело не так обстоит, что картины ставятся для того, чтоб работали павильоны и цеха, а наоборот, павильоны и цеха работают для того, чтоб выходили картины.

Не переменилось ли что-нибудь от такого отвлеченного, общего признания? «Ничего иль очень мало». Дело пока ограничивается «маханием руками». Надо найти **организационно-материальное выражение этому признанному** всеми примату киноискусства над кинопромышленностью.

Было время, когда руководство искусством только подстраивалось под управление технической базой. Стремление во что бы то ни стало «загрузить цеха» дало безобразную продукцию в искусстве. Тогда было усилено политическое руководство (литотделы). Но литотделы шли на холостом ходу, так как это было руководство общее, неконкретное, оно не захватывало художественного процесса становления картины; оно не было также оперативным. Литотделы не имели влияния даже на подготовительный период; смета, стиль картины, состав творческих работников определялись попрежнему случайными хозяйственниками вне зависимости от «руководства» литотделов и вне зависимости от соображений политики и искусства.

23 апреля 1932 г. поставило на очередь вопрос **о художественном руководстве**, т. е. об оперативном и конкретном руководстве, так как конкретное и оперативное руководство **творческим процессом** не может быть иным, как художественным: всякое иное будет не конкретным и не оперативным. Но, разумеется, одновременно стояла задача, чтобы это художественное руководство было поднято «до уровня политического руководства» (словами тезисов т. Кагановича).

Что же сделано в этом отношении за полтора года? «Ничего иль очень мало».

И Союзкино и Межрабпомфильм произвели своего рода разукрупнение: созданы были «кусты». В Межрабпомфильм «кустам» дали художественных руководителей, но не дали почти никаких прав и не установили пределов автономной ответственности «кустов» и их художественных руководителей. Таким образом, смысл организации «кустов» в Межрабпромфильм был таков, что не чем иным как «средостением», как лишним бесправным звеном они не могли стать. «Кусты» решили упразднить. Вместо того всеми постановками во всех деталях стала руководить дирекция непосредственно. Некоторые в Межрабпромфильм называют это почему-то централизацией, а некоторые «единоначалием», хотя по сути это не централизация, не единоначалие, а просто организационный хаос, отсутствие организации. В самом деле, как могут два-три человека, занятые целой кучей административных дел, заниматься вдобавок к тому еще и систематическим художественным руководством по двадцати постановкам одновременно.

В Союзфильм «кустам» дали больше прав и больше ответственности, но не дали персонала, который бы стоял на высоте требований, какие пред'являются к художественному руководству.

И тем не менее в Союзфильм «кусты» оказались более жизнеспособными. Мне думается, что отчасти существованию «кустов» следует приписать то, что Союзфильм пришел к началу 1934 г. с добрым запасом готовых и неплохих сценариев. Однако и в Союзфильм недовольство «кустами» велико.

Короче, так мы и не доехали до настоящего художественного руководства, конкретного и оперативного. Дело не организовано внутри фабрики таким образом «чтобы на постах стояли люди, умеющие осуществлять директивы, могущие понять директивы, могущие принять эти директивы, как свои родные, и умеющие проводить их в жизнь» (Сталин).

Какая же нужна организация для художественного руководства и какой сорт людей в качестве художественных руководителей?

Но говоря о художественном руководстве, отдаем ли мы себе ясный отчет в том, что это такое? Нельзя смешивать организационное руководство художественным делом и художественное руководство творческим процессом. А в кино это смешивают.

Многие старые театры, как, например, Художественный в Москве, не сразу вступили на путь перестройки своего репертуара в соответствии с требованиями нашего времени. Перестройка была сложным процессом, и этот процесс происходил под воздействием разнообразных организационных мер, применявшихся и комбинировавшихся в систематическом порядке. События, как постановка «Броненосца» и «Хлеба», могли (должны были) произойти и стихийно, но дело руководства в том, чтоб такие события происходили, не **ожидая** стихии, и с той плодотворностью, которую несет с собой в искусстве осознанность таких поворотов.

Это все области «организационной работы», поднятой «до уровня политического руководства». Это еще не область собственно **художественного** руководства. Дело руководства было в том, чтобы создать такую обстановку и такую атмосферу, в которой у театра возникал творческий позыв к постановке пьесы типа «Броненосца» и «Хлеба». А вот то, что были выбраны именно эти пьесы, а не иные какие современные пьесы, равноценные им по идейной направленности и по содержанию, было уж делом **художественного** руководства, хорошо ориентированного в своей художественной дороге, в своих художественных средствах и в стремлениях своих исполнителей. Особенно же делом художественного руководства было найти выразительные приемы и средства для самого полноценного донесения идейного пафоса выбранных пьес.

Мне кажется, ту же схему рассуждения можно было бы иллюстрировать с некоторыми вариациями и на примере постановки, скажем «Встречного» на Ленинградской кинофабрике.

Художественное руководство невозможно, немыслимо вне определенного художественного (творческого) метода, вне определенной художественной системы, течения, доктрины, школы, или назовите еще как хотите определенные художественные убеждения, определенную художественную линию.

Надо быть убежденным в силе данных приемов и средств, чтобы найти в них скрытые источники заразительности и чтобы исчерпать эту заразительность до дна в пределах данных образов и ситуаций.

Что это за художественное руководство, которое заранее об'являет себя нейтральным, беспартийным в самых жизненных вопросах применения данного художественного метода? Какие это должны быть все понимающие и ничего не принимающие скептики на манер французского проконсула Иудеи, художественные руководители, «руководящие» одновременно Мутановым и Кулешовым, Пудовкиным и Лойтером! Художественный руководитель не может быть прохладным в вопросах художественного изображения. Он либо горячий, либо холодный.

Нейтральность художественного руководства в вопросах художественного метода означает отказ от художественной принципиальности. Это — отрицание художественного риска, смелости, прямолинейности, боевой крайности, предельной оригинальности. Словом, нивелляторство. Художественный руководитель, группирующий вокруг себя творческих работников не по принципу борьбы за дорогие ему художественные убеждения, фатально будет либо пустой брехун, либо нивеллятор, нивеллятор по какому-нибудь жалкому своему вкусовому аршинчику.

Вне защиты, вне реализации определенного художественного метода, что может сделать добросовестный художественный руководитель, который решит избегать диллетантской брехни и вкусового нивелляторства? Он будет стараться, чтобы основная тематическая линия вещи не затерялась в боковых деталях, будет заботиться о более сильном раскрытии характеров, будет очищать фильму от шлака и всяких засорений и т. д. Но это начальная грамота. Это еще не художественное руководство, которое ставит свои цели и ведет к ним своими средствами. В начальной же грамоте, как ни странно, все спорно в зависимости от принятого метода. В сценарии Вишневского три четверти того, что кажется шедевром с точки зрения одних творческих принципов, окажется на другой взгляд засорением и шлаком. Начальная грамота драматургии — спорная вещь, как спорны аксиомы Эвклида для гениального Лобачевского. Драматургические каноны бесспорны только для новичков.

Какой же может быть организационный выход?

Этот выход называют все чаще и чаще. О нем писал т. Э. Пискатор в специальном бюллетене «В помощь бригаде ЦКК РКИ», изданном на фабрике Межрабпомфильм. Я излагал этот выход председателю комиссии ЦКК РКИ т. Эрлиху. О том же упоминал т. Кулешов на собрании творческих работников Межрабомфильм с бригадой ЦКК РКИ. Еще весной прошлого года т. С. М. Эйзенштейн, говоря с постановщиками и режиссерах (в газете «Кино»), наталкивал нас на этот выход.

Основная мысль в организации «кустов» была правильна. Нужно разукрупнение. Нужен «кустам» свой бюджет. Нужно художественное руководство, приближенное к с'емочным группам. Но в «кустах» не был найден принцип группировок, не были поставлены нужные люди на нужные места.

Художественное руководство должно быть в руках людей, которые стремятся сказать свое слово в искусстве, у которых есть свое слово и которые умеют вербовать последователей.

По преимуществу такими людьми окажутся ведущие режиссеры. Но не обязательно только режиссеры, не обязательно все ведущие. Может случиться, что центром, вокруг которого сгруппируются актеры, драматурги, режиссеры, будет ведущий драматург. А может быть даже и художественный критик. Это дело взаимных притяжений и игры подлинных творческих влияний.

Это будут естественные художественные группировки. В них будет художественная жизнь. В них будет постоянное движение вперед. Там будет разработка и углубление взятой линии и найденных приемов. Там может родиться подлинное многообразие жанров. Там будет почва для настоящего новаторства. А не выйдет всего этого, — ничто не будет искусственно прикрывать худосочие. Мертвая группа упадет, как падает стоявшее дерево.

Такие группировки не могут быть оставлены без организационного руководства (сверх художественного руководства, которое у них будет внутри). Ведь и театры наши не живут без организационного руководства; однако никто не мешает им работать в качестве самостоятельных творческих организмов. Но разве наши кинофабрики — творческие организмы? Театр б. Корша был диким, неорганическим художественным телом и оттого не мог жить и развиваться. Любая наша кинофабрика еще менее органична, чем «Корш». Единство кинофабрики — это единство технической базы. Но зачем же к этому единству подгонять, подстраивать организационную связь художественных групп, никак органически между собой не связанных? Это переживаем того времени, когда киноискусство подстраивалось под жизнь и потребности промышленных цехов.

Управление технической базой должно быть отделено от управления киностудиями, сформированными по признаку органических сближений. Между киностудиями и технической площадкой должны быть договорные отношения. Недопустимо, чтобы киноплощадка подбирала под свой размер определенное число художественных групп и держала их в искусственном для них об'единении под искусственно созданным общим художественным руководством, определяющим свою сферу влияния только в меру величины технической базы.

Об'единение технической базы и искусства в одном управлении и в одном руководстве родит, как показывает опыт, либо подчинение искусства интересам технической базы, либо организационный хаос и господство некомпетентности, либо худший вид функционалки.

Что такое в применении к кино производственно-территориальный признак, о котором говорят тезисы т. Кагановича? По-моему, это — соединение всех видов и фаз творческого рабочего процесса по производству художественного кинопроизведения в один организационный производственно-территориальный узел, т. е. в данную киностудию, целиком отвечающую за свою художественную продукцию.

Руководство всеми киностудиями, вместе взятыми, будет организационным руководством, поднятым «до уровня политического руководства». Оно не нуждается в ограничении себя обязательно рамками, совпадающими с границами отдельных технических баз (фабрик): Оно может и должно оперировать масштабами большими, чем интересы данной технической базы. Рядом с таким мыслимым централизованным руководством, непосредственно входящим в общение с творческими киностудиями, теперешние фабричные художественные руководства (дирекции) представляются ненужным промежуточным звеном, возникшим по случайному признаку величины технической базы.

Не будет ли все это своего рода «режиссерократией»? Нисколько. Режиссерократия есть сейчас. Ответственность режиссера сейчас ограничена, а права... на безделье и на каприз безграничны. Тов. Руденко прав, когда говорит, что сейчас иногда пригоняют темплан к режиссеру, а не режиссера к темплану. В киночкеге (на фабрике) все тонет в общей неразберихе: кто-то чьи-то ошибки, простои, убытки покроет. У каждого театра свое художественное руководство, но это не режиссерократия. Творческая киностудия будет проверяться централизованным, политическим и организационным руководством, а также и... рублем, как проверяются сейчас театры и как не проверяется на кинофабрике режиссер.

Сразу ли будет работать без перебоя новая организация? Разумеется, нет. Формирование творческих киностудий—процесс сложный. Много будет искусственных, неорганических образований, которые распадутся. Немало таких примеров было с театрами. Но зато с течением времени в кино могут создаться художественные организмы, подобные таким театральным творческим магнитным полям, как Художественный театр, театр Мейерхольда, Вахтангова.

Я пишу об основах, а не рисую организационный проект. Поэтому об организационных деталях распространяться не буду. Перестройка нужна коренная, как сказал об одном из планов работы РКИ т. Куйбышев: **«Надо рубить топором по грубым сучьям». А отделка и шлифовка придут после.**

И. Ф. ПОПОВ

„Иудушка Головлев"

ЩЕДРИН В КИНО

В ПОРЯДКЕ ОБСУЖДЕНИЯ

Проблема освоения и действительного использования культурного наследия в искусстве чрезвычайно актуальна. Особенно остро этот вопрос стоит у нас в кинематографии, так как практика показала, что попытки в этом направлении кончились неудачей.

«Иудушка Головлев», фильма, сделанная по роману Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы», знаменует значительный перелом и показывает гораздо более культурное отношение к классической литературе, чем все вышеперечисленные картины.

Сценаристы **(К. Державин и А. Ивановский)** и режиссер **(Ивановский)** учли ошибки, допущенные в целом ряде такого рода фильм, и постарались дать произведение, действительно имеющее большое социально-политическое и идейно-художественное значение.

Роман «Господа Головлевы» Салтыкова-Щедрина был одним из самых значительных произведений своего времени. Это было подлинной и правдивой эпопеей распада крепостного дворянства, на смену которому шел капитализм.

Салтыков-Щедрин своей беспощадной сатирой бичует немощность и неприспособленность дворян типа Головлевых к «пореформенной обстановке». Роман дает блестящую картину роста торгового капитала, быстрое приспособление и смыкание отдельных слоев дворянства (помещик Галкин) с идущими к классовому господству капиталистическими группами.

Авторы фильмы «Иудушка Головлев» пошли по этой линии романа и дали в основном правильное отображение эпохи.

Однако показ положения крестьянства в эпоху «государства крепостников» авторам не удался. Конечно, можно сослаться на то, что и в романе очень мало материала по этой линии. Но весь интерес и вся сложность задачи заключается в том, кто надо было прибегнуть к историческим материалам, использовать работы Ленина, который посвятил этому периоду развития капитализма в России много внимания, где для характеристики положения крестьянства в тот период авторы нашли бы ценнейший материал.

Но режиссерское мастерство этой вещи и трактовка образов доказывают, что режиссер Ивановский значительно вырос. Уверенность, с которой проведена работа над всеми персонажами, говорит о значительном мировоззренческом сдвиге т. Ивановского. В этой работе гораздо больше правдивости в социальных характеристиках героев, чем, например, в работах о Ломоносове, «Сыне рыбака» или в «Асе». Акценты социального порядка поставлены прямолинейно и четко, и разработка образов идет в правильном направлении. Во всей работе чувствуется явная тенденция к выражению подлинного реализма, к раскрытию действительности тупой крепостнической России.

Неудачны эпизоды в театре оперетты, сцена кутежа в ресторане, где сказывается еще некоторый эстетизм и театральная помпезность. Основным недостатком картины является то, что эта театральность, ненужная помпезность, наложила отпечаток и на трактовку крестьян в фильме.

Работа актеров в фильме требует особого анализа. Необходимо остановиться на центральном образе картины — Иудушке, созданном актером Гардиным. Путь Гардина от Бабченко во «Встречном» к «Иудушке» — это путь большого таланта блестящего размаха. Если образ старого кадрового рабочего-мастера запоминается на долгое время, если даже небольшой эпизод в «Анненковщине» позволил Гардину дать замечательный образ, запоминающийся зрителем наравне с главными героями фильмы, то образ Иудушки по исключительной своей выразительности совсем новый, «непохожий» на Гардина образ. Замечательный голос с богатой интонацией, исключительная по своей выразительности мимика, скупой, но много говорящий жест свидетельствуют о большом мастерстве этого актера как актера кинематографического.

Очень хороши и театральные актеры, привлеченные к работе в этой фильме: **Корчагина-Александровская — Улита и Тарханов —Дерунов.**

Работа оператора Симбирцева дополняет и придает стройность в стилевом отношении всей фильме. Свет и краски даны в строго реалистических тонах. Как раз о музыке этого никак нельзя сказать. Здесь чувствуется разнобой и неровность в отдельных частях картины.

Но все эти обстоятельства доказывают, что экранизация романа Салтыкова-Щедрина вполне оправдана и разрешает проблему кинематографического освоения классических произведений литературы.

Е. ОРЛИКОВА

АВТОР О ФИЛЬМЕ

—У меня давно уже была мысль инсценировать для экрана замечательный роман великого сатирика М. Е. Салтыкова-Щедрина **«Господа Головлевы».** Удерживала трудность в немом кино выявить сложный характер Иудушки Головлева. Теперь, когда с экрана зазвучало живое слово, мы смело взялись за эту задачу и попытались раскрыть образ Иудушки Головлева, не отрывая, конечно, этот тип от действительности и от среды, которая вскормила этого эксплоататора-помещика пустослова, захлебывающегося в потоках своего собственного словоблудия и затопляющего фонтанами словоистязательства всякую живую душу.

По моему предложению **Ленинградская кинофабрика** включила в план своей работы инсценировку «Господа Головлевы». Мы (сцен. Державин и я) сознавали всю трудность и экспериментальность своей работы. Мы попытались в сценарии своем критически освоить классическое наследие Салтыкова-Щедрина.

Классические произведения потому и ценны для нас, что создаваемые ими типы живут и переходят из эпохи в эпоху. В наши дни не перевелись еще Хлестаковы и Чичиковы, жив и **Иудушка Головлев.** Он еще ходит среди нас и мешает нам работать.

Петенька Головлев—арт. В. А. Таскин

Фильма берет из романа «Господа Головлевы» образ «Иудушки» и пытается всесторонне раскрыть его характер. В эпоху второй пятилетки, когда все искусство должно служить делу строительства социализма, когда на первый план выдвигается вопрос о переделке людей, о создании нового человека, мы хотели создать картину, которая ознакомила бы нашего широкого рабочего и колхозного зрителя с произведениями Салтыкова-Щедрина. Это первая наша задача. Вторая, отсюда вытекающая, показать всю омерзительность типа Иудушки и этим показом ударить по всяческим разновидностям наших Иудушек и способствовать таким образом выкорчевыванию из психики современного человека пережитков капитализма.

Работы над фильмой «Господа Головлевы» закончены почти на месяц раньше срока с значительной экономией пленки и денежных средств.

В главных ролях артисты В. Р. Гардин — Иудушка Головлев, Таскин — Петенька, Платонина—Любонька, Т. Булах — Анненька, Корчагина - Александровская — Улита.

Режиссер ИВАНОВСКИЙ.

МАЛЫШ НА ЭКРАНЕ

Симпатичный смешной маленький пионер (Коля, Вася или что-нибудь в этом роде). Веселый парнишка.

Веселый и остроумный забияка. Он настроен критически и всегда готов к нападению. Если ему что-нибудь не нравится, он нападает. Само собой разумеется, что борется он со своими гротесковыми методами особыми способами, характерными для рисунков-мультипликаций, хитро и дерзко. Маленький любезный хулиган. Но его точка зрения всегда советская, т. е. его враги—все враги Советского союза, все враги социалистического строительства и коммунизма вообще. Так, критика и самокритика, которые применяются в этих фильмах, будут содержать серьезнейшие основы, а форма будет фантастичной и веселой, комической.

Особая форма действия, которое разыгрывается в мире линий таких фильм, отличается от типа Микки-Маус и других мультипликационных типов. А именно вот в чем: у Коли за ухом торчит большущий карандаш и резинка из кармана. Когда Коля попадается в беду, то он рисует то, что ему нужно. Если ему нужно попасть на тот берег реки, то он сам рисует мост и переходит по нему. В этом мире рисунка он борется активно, рисуя сам. То, что он выдумывает, то, что он рисует, получает тоже живые формы, как и все остальное. Он рисует способы и орудия для своей борьбы, и если он не может помочь себе иными способами, то он стирает резинкой все, что ему не нравится, и рисует что-нибудь другое.

Поэтому стиль мультипликации должен выдерживать везде стиль детского рисунка.

Малыш как постоянный герой советской мультипликации имеет еще следующее преимущество:

1) Он в сюжете этих фильм куда лучше может быть носителем советской, коммунистической идеологии, чем какой-нибудь сказочный зверь. В действии даже комическом, где главный персонаж являет собой пролетарско-революционный, социалистический принцип, очень опасен и чреват неприятными неожиданностями в виде ежа или другого зверя.

2) Тем, что наш маленький пионер может нарисовать то, что желает, эти фильмы получат возможность изобразить и популяризировать не только уже построенный мир социализма, но и наши планы, программы и пермультипликационные фильмы приспективы. Таким образом, эти обретут широкое пропагандистское значение, в особенности, когда этим «картинам будущего» будут противопоставлены «картины будущего» капиталистической действительности.

3) Стилем **детского рисунка** разрешается еще одна наисложнейшая проблема советской мультипликации. Проблема эта заключалась в невозможности одинаковым способом отображать в карикатуре всех действующих лиц. Ведь и наша мультфильма должна отображать пролетарско-классовую точку зрения. Это значит, что пролетарские персонажи нужно иначе изображать в карикатуре, чем наших классовых врагов. Этим двойственным методом рисунка и было вызвано противоречие в стиле во всех наших мультфильмах.

Стиль детского рисунка разрешает проблему, так как это дает возможность изображать смешными и положительные типы. С юмором и все же симпатично. Стиль детского рисунка делает это возможным.

БЕЛА БАЛАШ

★

Фабрика сообщила редакции, что заявка т. Балаша одобрена и договор с ним на написание сценария будет заключен в ближайшие дни.

РЕЖИССЕР ЖДЕТ

В заметке «Сценарий ждет»[1] газета «Кино» подняла вопрос о судьбе написанного мною сценария «Окрыленные люди». Вопрос вполне закономерный, если принять во внимание, что сценарий этот действительно утвержден всеми инстанциями и действительно пока еще не пущен в производство.

Если судить по заметке, выходит, что я около года работал над сценарием «Окрыленные люди», а когда его написал, то отказался ставить, несмотря на то, что он утвержден всеми инстанциями.

Прежде всего: никогда я не отказывался от постановки моего сценария «Окрыленные люди». Прежде всего потому, что я считаю эту вещь своим кровным творческим детищем, выстраданным в условиях трудного процесса дальнейшего (вслед за «Делами и людьми») освоения тематики современной советской действительности.

Во-вторых, потому, что я (как и целый ряд других товарищей) считаю сценарий в основном своей творческой удачей.

В-третьих, потому, что иметь утвержденный всеми инстанциями сценарий, как известно, что-нибудь да значит.

Примерно к середине июля 1933 г. в результате почти годичного предварительного общения с писателем т. Славиным, мне удалось добиться его согласия на работу над сценарием для меня. С товарищем Славиным Московская фабрика заключила договор, на основе которого он обязался представить сценарий первого октября 1933 г. Однако, как ни велико было мое доверие к творческим силам т. Славина, как ни силен был мой интерес к его замыслу, я не мог не думать о судьбе, которая ждала бы меня в случае неудачи т. Славина. Бронировать себя связью с другим писателем я считал неудобным — в вопросе связи с писателями на почве сценарной работы нельзя заниматься «творческой полигамией». Этим запутываешь себя и их. Поэтому, сделав в основном ставку на работу Л. Н. Славина, я решил все же попытаться забронировать себя работой над собственной вещью, контуры которой выступали тогда хоть и очень неясно, но все же давали мне субъективное ощущение возможного успеха.

Тем не менее, рассчитав, что пока Славин будет писать свою вещь, я на два-три месяца все равно осужден почти на полное безделие, я решил не терять времени зря и писать задуманный мною сценарий. Против такого решения вопроса никто естественно ничего возразить не мог, тем более что ни заявкой, ни договором я при этом фабрику не связывал. Заявка и договор применительно к моей будущей работе существовали тогда только на вещь т. Славина.

Обстоятельства очень серьезного личного порядка не дали возможности т. Славину представить свой сценарий («Частная жизнь Петра Виноградова») к обещанному сроку — 1 октября. Он сдал свой сценарий в средних числах ноября.

Между тем работа над моей вещью («Окрыленные люди») двигалась успешно и к 1 октября я ее закончил. Фабрика приняла мой сценарий очень тепло, одобрила его и послала на утверждение вышестоящих инстанций. Дни потекли за днями. «Окрыленные люди» двигались без сколько-нибудь существенных затруднений по существу, но с чрезвычайной длительностью во времени. Я попытался использовать невольный досуг для общественного обсуждения моего сценария. Провел читку. Отдохнул. Провел еще одну читку. Отдохнул. «Окрыленные люди» между тем проходили инстанции.

Я заскучал, я принял предложение совместно с Габриловичем делать сценарий «Потонувшие львы». Я очень торопился: я боялся, что не успею закончить этой своей работы. Я закончил эту свою работу.

«Окрыленные люди» попрежнему проходили инстанции.

Между тем т. Славин закончил свой сценарий. Мною (как режиссером), фабрикой, общественностью этот сценарий был принят, как большое кинематографическое событие. Теперь к проходившим инстанциям «Окрыленным людям» и «Потонувшим львам» прибавилась «Частная жизнь Петра Виноградова».

Сценарий у т. Славина получился прекрасный, написан он для меня, нравится он мне чрезвычайно, ставить мне его хочется «зверски», добивался я его около года, вырос этот сценарий в процессе творческого общения моего с т. Славиным. В чем же мог состоять вопрос?

Правда, и мой сценарий получился неплох. Но, во-первых, хуже, чем у т. Славина. Во-вторых, ведь писал-то я его, лишь желая забронировать себя на случай неудачи т. Славина (так и с ним было договорено). Как же при таких условиях могла даже возникнуть мысль о том, что **я не буду ставить сценарий т. Славина? Почему?**

Я не мог и не должен был отказаться от прекрасного сценария, написанного для меня писателем, только потому, что у меня не плохо получился **свой** сценарий.

Именно поэтому при верстке темплана 1934 года я был запланирован на сценарий тов. Славина.

Остается последнее обстоятельство. Мой сценарий **уже** принят всеми инстанциями. Сценарий т. Славина пока **еще не** принят всеми ими. Но ведь сценарий т. Славина был фабрике представлен лишь на **полтора месяца** позже моего сценария, а мой сценарий ожидал окончательного утверждения два с половиной месяца.

Сейчас середина января, сценарий же т. Славина был закончен в середине ноября, но и сейчас, т. е. по прошествии **двух месяцев,** он действительно еще окончательно не утвержден.

И вот, если в аспекте всех этих фактов заинтересоваться судьбами обоих сценариев, то я спрашиваю, что должно вызывать удивление: то ли, что режиссер, сумевший себя обеспечить к темсовещанию двумя доброкачественными сценариями выбрал лучший из них, написанный писателем, а не свой собственный сценарий, или то, что на прохождение этих сценариев было потрачено подчас почти столько же, а иной раз и больше времени, нежели на самое писание сценария?

Я думаю, что если газета «Кино» хочет действительно нащупывать животрепещущие вопросы кинопроизводства, ей следует заинтересоваться не только судьбой «Окрыленных людей», но также и вопросами темпов рассмотрения сценариев.

Этим она окажет большую и важную услугу советской кинематографии.

МАЧЕРЕТ

[1] См. газ. «Кино № 2», 1934 г.

РЕЖИССЕР ЖДЕТ, а зритель требует

Ответ т. Мачерета заслуживает самого большого внимания. Ждать два с половиной месяца утверждения готового сценария — непосильно для фабрики. Не касаясь причин, вызывающих долгие сроки утверждения сценариев, необходимо совершенно ясно сказать, что это ведет к простоям, срывам и бесплановости.

Кинофабрика, планирующая 15 художественных картин, которые должны иметь свои календарные сроки производства и товарного выпуска, **не может выдержать такие сроки утверждения сценариев.** Это бесспорно.

Но т. Мачерет ограничивается голой констатацией того, что сценарий «ходит по инстанциям» 2½ месяца, но он совершенно не касается того, чем вызваны эти сроки. А ведь в этом все дело!

Чем вызваны множественность инстанций и длительные сроки прохождения и утверждения сценариев?

Неужели т. Мачерету неизвестно, что это результат качества наших сценариев?

Куда целесообразнее и выгоднее задержать сценарий до пуска в производство на три месяца, чем пускать в производство недоработанные и сомнительные вещи.

Не один т. Мачерет смотрит на инстанции, утверждающие сценарии, как на тяжелую необходимость, с которой приходится мириться.

Тов. Мачерет выражает мнение многих творческих работников, явно или тайно недовольных жестким контролем и новыми требованиями.

Не все творческие работники поняли, что нынешняя система утверждения сценариев является одним из средств повышения качества картин и улучшения качества руководства.

Производство картины не может быть частным делом того или иного творческого работника или даже творческого коллектива. Сравнительно недавно, год назад, среди кинематографистов и отдельных руководителей имела хождение такая формулировка: режиссер ставит то, что ему созвучно. Киноруководство проявляло какую-то странную «чуткость» к этому утверждению.

На тематическом совещании кое-кто требовал для себя права сдачи сценариев вне всяких инстанций.

Как назвать это требование, как не попыткой освободиться от руководства?

Ускорение срока утверждения сценария лежит не в количестве инстанций, а в качестве сценариев.

Одновременно необходимо так построить работу фабрики, чтобы время, необходимое на доработку сценария, на его лучшую отделку, не приводило к простоям и производственным прорывам.

На примере т. Мачерета видно, что у него, по сути дела, не было простоя, он работал над другим сценарием. Но даже вынужденное ожидание утверждения сценария значительно выгоднее, чем провал картины или запуск в производство неопробированных сценариев.

Утверждение сценариев — не формальная регистрация, которую надо ускорить, а один из существеннейших рычагов повышения качества руководства и качества картин.

Вот это необходимо усвоить т. Мачерету и другим киноработникам, разделяющим его точку зрения.

Одновременно редакция согласна с т. Мачеретом, что он имеет право ставить сценарий т. Славина.

ПОПРАВКА

В газете «Кино» от 4 января 1934 г. № 1 в заметке «Бочков и К-о» упоминается фамилия Баратова. Сообщаем, что Баратов Николай Леопольдович, работающий врид. нач. Кинофотобазы НКЗ, не имеет ничего общего с Баратовым Давидом, он же Бараташвили, работавшим до сентября 1933 г. в Туркменфильм.

УЗКОПЛЕНОЧНОЕ КИНО НАБИРАЕТ ОПЫТ

О насыщенности узкопленочной сети фильмами можно говорить только очень условно. Узкопленочная сеть имеет 1 055 аппаратов и для них 60 копий (20 названий) фильм общим метражем около 20 тыс. метров.

Но это только на первых порах. Уже сейчас Переяславльская фабрика выпускает ежедневно до 7 тыс. метров узкой пленки. Попрежнему отстающим участком является массовая печать копий фильм на узкой пленке. Московская лаборатория массовой печати при работе в 2 смены и на 2 окна оптического копировального аппарата может пропустить в сутки не более 5 тыс. метров пленки.

В то же время даже первые робкие шаги узкопленочного проектора завоевали ему многочисленных друзей.

Более 350 узкопленочников приобрели школы. Они первые поняли все преимущества узкопленочного кино, но вынуждены сейчас довольствоваться весьма скудным по количеству и случайным по качеству фондом фильм. Начинают проникаться любовью к узкопленочному кино и другие организации. Только все это в пределах города Москвы. Электрифицированная колхозная деревня питает к узкопленочному кино чисто платоническую любовь. Политуправление НКЗ приобрело для колхозов 400 узкопленочных проекторов и не знает, что с ними делать. Одни проекторы без фильм колхозникам не нужны, а фильм в прокатных организаций узкопленечного кино в деревне нет.

Всем этим вопросам было посвящено первое совещание специальной **комиссии по узкопленочному кино.**

Руководители трестов и предприятий сообщили о положении на своем участке.

При Союзэкране создана Московская областная база узкопленочного кино. Пока район деятельности базы ограничивается Москвой. Предпринимаются робкие шаги к выходу с узкопленочным проектором в колхозную деревню, имеющую электрический ток. Приступлено к организации баз в Ленинграде и Харькове.

Небольшой опыт Московской базы Союзэкрана доказал, что проектор Одесского Киномеханпрома при всех своих недостатках к работе вполне пригоден. По своим световым возможностям проектор заменяет без всякого ущерба для проекции стационарную установку для аудитории до 400 человек. Изображение, очень ясное и четкое, заполняет весь экран среднего кинотеатра. Кроме того у узкопленочной проекции есть особые преимущества: меньше мелькаций, возможность останавливать проекцию на нужном кадре или даже показывать фильму обратным ходом. Проектор при умелом и бережном обращении с ним работает безотказно. Но все это ни в какой мере не умаляет необходимости дальнейшего усовершенствования и улучшения проектора.

Продолжает вызывать нарекания узкая пленка. Она не стандартна по толщине и ширине. Имульсия легко отделяется от основы. Пленка засорена перфорационной пылью. Представитель НИКФИ инженер **Козлов** обратил внимание совещания на то, что качество ацетатной пленки и стратает оттого, что до сих пор классический рецепт подслоя не выдерживается. Нынешний подслой—это суррогат. Снижает качество пленки и отсутствие отдельного агрегата на Переяславльской фабрике.

Главный инженер Переяславльской фабрики т. **Блонский** подтвердил, что к монтажу агрегатов для узкой пленки еще не приступали и что фабрика из-за отсутствия некоторых видов сырья принуждена прибегать к суррогатам, а это влияет на качество.

Тов. Блонский заверил совещание, что фабрика свое обязательство о выпуске к XVII с'езду 200 тыс. метров узкой пленки выполнит.

Внимание совещания остановила высокая продажная стоимость узкопленочных фильм — 1 р. 50 коп. за метр. При расшифровке калькуляции Союзэкрана выяснилось, что накладные расходы составляют ровно половину стоимости одного метра. Кроме того поставщик ацетил-целлюлозы Мытищенский комбинат ВИВ намеревается в 1934 г. увеличить отпускную цену на 30 процентов.

Обсудив все сообщения совещание решило:

Немедленно начать организацию прокатных баз для колхозов Московской и Ленинградской области, для Северо-Кавказского края и для Донбасса.

Московская лабораторня должна перейти на трехсменную работу оптического копировального аппарата. Заведующий лабораторией т. Малинин обязан обеспечить ночную смену высококвалифицированными рабочими, обеспечить ежедневный технический осмотр аппаратов и усилить наблюдение за ним. ФОКХТ и НИКФИ должны в двухдневный срок установить более точный срок гарантийного хранения узкой пленки.

Усилить выпуск технических, учебных и хроникальных короткометражных фильм за счет полнометражных.

Для большей оперативности созданы 3 подкомиссии: производственная, техническая и репертуарная.

А. Б—В

Ответственный редактор М. Д. КОРОЛЬ
ИЗДАТЕЛЬ — Журнально-газетное об'единение

РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский, 7, тел. 1-91-45.
ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-18 и 5-51-69.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: 1 м.—1 р., 3 м. — 3 р., 6 м. — 6 р. Подписка принимается только с текущего месяца исключительно местной почтой не позже установленного ею срока.

С 1 января 1934 г. ИЗДАЕТСЯ НОВАЯ МАССОВАЯ РАДИОГАЗЕТА

Орган Всесоюзного радиокомитета при СНК СССР в Комитета содействия радиофикации и развитию радиолюбительского движения при ЦК ВЛКСМ.

РАДИОГАЗЕТА необходима каждому радиослушателю, радиолюбителю, радиоработнику, каждой любознательне и всему культактиву

РАДИОГАЗЕТА помещает программы московских, ленинградских, харьковских и др. местных станций Союза, а также и заграницы; все наиболее интересные радиопередачи, письма радиослушателей и радиолюбителей, отрывки и тексты радиопередач, материалы о радиофикации, о работе радиостанций, уголок телевидения, очерки, фельетоны о радио и т. д.

РАДИОГАЗЕТА выходит каждые 6 дней.

Подписная цена:
на 3 мес. — 3 руб.
на 6 мес. — 6 руб.
на 1 год — 12 руб.
Цена отдельного номера 20 коп.
Подписка принимается всюду на почте и у письмоносцев.
Продажа во всех газетных киосках.

об'явление

Ленинградское представительство газеты «КИНО» принимает по четным числам (кроме общих выходных) от 5 до 7 ч. вечера в Доме кино (ул. 25-го октября, дом 72), комната № 9.

Смотрите в кино

УДАРНИК
У КАМЕННОГО МОСТА Тел. В-1-76-55. Гр. 5, 10, 18, 24, А. Акт. 10. Нач. сеанс с 12 ч. д.
СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО
ВПЕРВЫЕ НА ЭКРАНЕ
ВАРИАНТ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ ЗВУКОВОЙ ГОВОРЯЩИЙ ФИЛЬМ
ВОЗВРАЩЕНИЕ НЕЙТАНА БЕККЕРА
В гл. ролях засл. арт. республ. С. МИХОЭЛС, Л. ГУТМАН и А. ЗАРЖИЦКАЯ
Цены на дневные сеансы снижены на 50 проц.
В программе звук. журн. № 37. Произв. Союзкинохроники: 1) Международ. шахм. турнир Флор—Ботвинник. 2) Пять лет ансамбля красноармейск. песни и др.
Режиссер Н. СОЛОВЬЕВ.
ЗВОНИТЕ по телеф. В-1-76-55 и вам доставят билеты на дом.

УРАН Сретенка, 19. Тел. 3-27-30
Нач. в 12 ч. дня. Ежедн. в фойе усилен. концерт. оркестр п/у Ковальского
СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО
большой ХУДОЖЕСТ. ФИЛЬМ
СПАРТАК (ВОЖДЬ ГЛАДИАТОРОВ)
В ПРОГРАММЕ „СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО" № 9

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ Пушкинская пл. (бывш. Страстная) Тел. 4-90-48. Нач. сеанс с 12 ч. дня. В фойе выступление джаз-тенора Константинова
СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО
ЗВУКОВОЙ ГОВОРЯЩИЙ ФИЛЬМ „ВАРИАНТ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ
ВОЗВРАЩЕНИЕ НЕЙТАНА БЕККЕРА
В программе новый звуковой журнал Кинохроники № 37.
Реж. Н. СОЛОВЬЕВ.

МЕЖРАБПОМФИЛЬМ ФОРУМ Ул. Охарев., 14. тел. 5-72-20. Начало 12 час. дня. В фойе концерты оркестра
СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО
ЗВУКОВОЙ художествен. фильм
РВАНЫЕ БАШМАКИ
В гл. ролях: народн. арт. республ. М. М. КЛИМОВ
артисты: Алехина, Новосельцев, Половинова

С 10 ЯНВАРЯ только 10 гастролей в Москве крупнейшего заграничного аттракциона УНИВЕРСАЛЬНОГО АРТИСТА
ФРАНКАРДИ
ФРАНКАРДИ: ИЛЛЮЗИОНИСТ, ИМИТАТОР, ТРАНСФОРМАТОР

ВОСТОККИНО Пл. Свердлова. Тел. 3-54-55. Театр открыт с 11 ч. дня. В фойе концертный ансамбль С. С. ПЛОТНИКОВА
СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО
звуковой художествен. фильм
РВАНЫЕ БАШМАКИ
В программе „Маленькая повесть о большом мыльном пузыре" (звук. политшарж о лейпцигском процессе). Работа Казарновского, треста Союзкинохроника

Ц. Д. К. А. Пл. Коммуны, 2 (б. Екатерининск.) Театр открыт с 12 ч. д. В фойе с 6 час. веч. симфон. оркестр гармонистов под упр. ЛЯХОВСКОГО
СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЗВУКОВОЙ ФИЛЬМ
ПУТЕВКА В ЖИЗНЬ
В ПРОГРАММЕ ЗВУКОВОЙ ЖУРНАЛ СОЮЗКИНОХРОНИКИ № 36.

Уполн. Главлита В—62145. Типография газеты «За Индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.